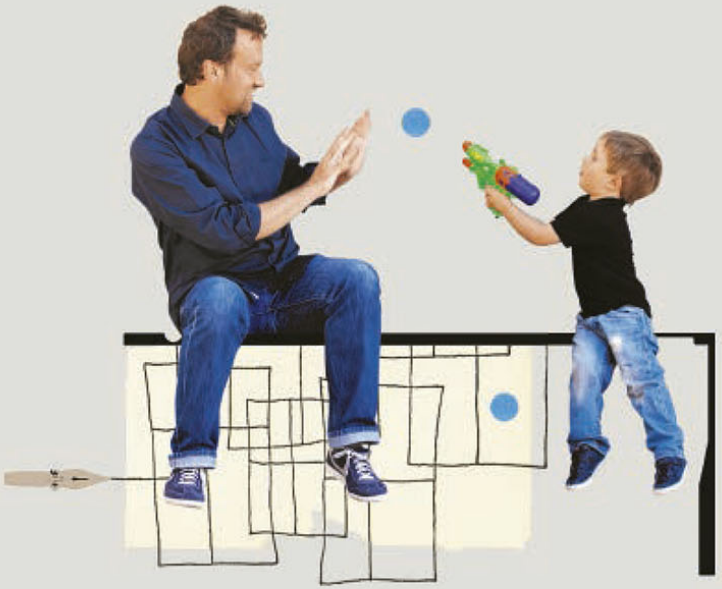
MARCOS GIRALT TORRENTE

Algún día seré recuerdo



ANAGRAMA
Narrativas hispánicas

Índice

Portada
Isla de memoria
Una mujer admirable
El perdón
Irse pronto
El desmitificador
Historias que nadie recoge
Carta blanca
Mi vida con Kurt Schwitters
Otra vez Matisse
Pintar rehaciendo
Inishbofin
Salir de caza, una propuesta de poética
Julio Zachrisson sobre una roca
Guerra y paz
El sueño de los héroes
Historia de dos ciudades
La felicidad según Doderer
El biógrafo incomprendido
El novelista y su circunstancia
La generosa elegancia de Sergio Pitol
Javier
El adversario
La luz de Tipasa
Un perfil de 5.000 dólares
Un caballero moderno
El césped después de regarse
Feriante sin tiroxina
Peregrinajes. Diario de NYC
Relatos del hijo
De lo que no se puede escribir
Un niño que duerme a nuestro lado
27 De septiembre de 2010
Algún día seré recuerdo
Arenas movedizas
Crucigrama
Propósitos que esconden miedos
Pandemia
Hombre blanco
Hacer real lo real

Agradecimientos
Notas
Créditos

Para Luz

Ὁ μὲν εὐτυχὴς ἄνθρωπος
εἴδεται δὲ τὸν ἑαυτου
πλουτον

ISLA DE MEMORIA

En febrero de 1983 el escritor José Bergamín me contó que durante su infancia había visto en el Parque del Retiro de Madrid, ciudad donde había nacido en 1895, unos indígenas enjaulados –tal vez indios amazónicos– que eran la principal atracción de una exposición sobre las antiguas colonias americanas. Creo que el relato de Bergamín incluía también la noticia de que, terminada la exposición, los indígenas no habían sido devueltos a su lugar de origen, sino que se habían quedado varados en Madrid, protegidos por alguien que les procuró comida y vestido y trató de adiestrarlos en las costumbres de la metrópoli, pero de esta parte, como de la triste suerte que corrieron luego, no estoy ya seguro. Mi recuerdo es el recuerdo de un recuerdo recordado, la distorsión de una distorsión, una isla de memoria ajena que he hecho mía por la impresión que me causó. Es seguro que olvido detalles y que he adulterado otros. Las razones por las que se fijó en mi memoria –el trato animal dispensado a seres humanos, la empatía hacia quienes habían sido usurpados sin remisión de su arcana inocencia primitiva– no son las mismas, en cambio, por las que perdura treinta y dos años después. Crecer es ser instruido en iniquidades que nos restan la capacidad de asombro. Entonces tenía quince años y ahora tengo cuarenta y siete. Bergamín era un anciano de ochenta y siete al que apenas le quedaban seis meses de vida. Si consiguiera vivir tanto como él, significaría que en estos momentos aún me quedarían cuarenta años. Cuarenta años es suficiente. Mi hijo, que está a punto de cumplir seis, tendría casi mi edad de ahora. Yo perdí a mi padre a los treinta y nueve, pero mi padre solo tenía sesenta y seis. En treinta y nueve años le dio tiempo a llevarme a algunas exposiciones. La primera fue (acabo de darme cuenta) la Casa de Fieras del Parque del Retiro; la segunda, una feria de arte moderno en Pamplona. ¿Quién llevó a Bergamín al Retiro la tarde en que sus ojos infantiles contemplaron con asombro unos seres traídos de otro mundo? ¿Fue su encierro lo que le impresionó o fueron más bien las plumas de sus adornos, su piel rojiza y su mirada? Los niños hoy tienen las retinas tan cargadas de imágenes que casi nada les impresiona. Leibniz no había visto un oso polar ni un indio del Amazonas ni un volcán en erupción. ¿Cuántos años tenía Bergamín? He tratado de averiguar la fecha de la exposición y en qué consistió, pero tras una búsqueda somera en internet no he hallado ninguna

referencia. Sí la he encontrado de un zoo humano celebrado en el Retiro en 1887, ocho años antes de que él naciera, para el que se trajeron cuarenta y tres indígenas filipinos a los que recibió la reina regente en el Palacio Real. ¿Era el recuerdo de Bergamín un recuerdo contaminado? ¿Lo entendí mal? De ser cierto tuvo que suceder alrededor de 1900, cuando Bergamín contaba cinco años, no pudo ser ni mucho antes ni mucho después. Tal vez los indios eran falsos y sus plumas y su encierro una ficción. Han pasado ciento quince años. Ciento quince años antes, en 1785, Jean-Pierre Blanchard y John Jeffries cruzaron por primera vez en globo el Canal de la Mancha.

Catálogo de la exposición *Casa Leibniz*,
Palacio de Santa Bárbara, Madrid, 2016

UNA MUJER ADMIRABLE

Además de por las antigüedades y los viajes, por el recuento de un infinito anecdotario y la evocación nostálgica de tiempos mejores, mi tía Carmen tenía devoción por el cine. Nacida en 1930 en una familia de la burguesía madrileña, probablemente jamás soñó con convertirse en actriz, pero el hecho es que entre 1979 y finales de los ochenta actuó de secundaria en películas señeras de la época como *Arrebato*, de Iván Zulueta, *Entre tinieblas* y *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, de Pedro Almodóvar, o *Bajarse al moro*, de Fernando Colomo. Así y todo, su propia vida fue más cinematográfica que esas breves apariciones para las que se la reclutó por su amistad con los directores, su raro carisma y tal vez porque se la sabía necesitada.

Mis primeros recuerdos provienen de una década anterior, de mediados de los setenta, cuando convivió con nosotros en la última casa que mis padres compartieron. Maniática y de mal carácter, no era de esas tías proclives a arrullar a sus sobrinos como una segunda madre. Era de temperamento sanguíneo y estaba deprimida y, aunque podía haber retribuido la hospitalidad dedicándome alguna cariñosa atención, ejercía su ascendente de un modo estridente y casi siempre inoportuno. No conocía todo de su pasado, pero me habían sugerido lo suficiente como para asumir nuestro deber de ser indulgentes, agradecidos de que nuestra cuota de responsabilidad familiar no fuera demasiado grande. Se fue poco antes que mi padre, su hermano, y al cabo del tiempo, una vez que la separación entre él y mi madre fue definitiva, se aficionó a visitarnos con regularidad intermitente en las sucesivas casas que mi madre y yo fuimos teniendo. Vivía con una amiga cantante que le arrendaba una habitación, trabajaba como bedel en el Museo de Arte Contemporáneo y repartía sus almuerzos en casas de amigos y familiares, tanto por ahorrar como porque esas reuniones aplacaban su querencia social, ofreciéndole un escenario donde desplegar sus dotes de personaje.

Y lo era: un personaje genuino, autoconsciente y con una cantidad ingente de rarezas sobre las que no ejercía control. Mi padre, porque sufría demasiado con sus descalabros y temía el día en que se viera obligado a auxiliarla, ni siquiera se concedía el consuelo de considerarla desde ese prisma. Debo a mi madre la herencia de una mirada carente de prejuicios en la que el resentimiento por los arrebatos de mi tía era anulado por un cariño creciente que perduró

hasta su final en el remoto escenario donde interpretó su mejor papel. De antes de su marcha allí, una pequeña isla africana donde residió sus últimos dieciocho años, subsisten en mi memoria lagunas y archipiélagos: a una primera época, en la que coincidió su período cinematográfico más intenso con un hecho objetivo que la alejaba de nosotros (vivíamos a trasmano), le sucedieron otras, de 1985 a 1991, en que nos visitó casi semanalmente.

La recuerdo grande, aparatosa, una de esas personas que se adueñan del espacio y es imposible no ver, algo a lo que contribuían su altura y su carácter desgarbados tanto como su torpeza, limitada su movilidad por una enfermedad neurodegenerativa. Llegaba a casa agarrada a un bolso pequeño, donde guardaba lo esencial, y a menudo con una o dos bolsas de plástico. Como sus jornadas eran largas, pues regresar a su casa fugazmente para dejar o recoger algo habría socavado sus fuerzas muy justas, llevaba consigo cualquier cosa que fuese a necesitar en el transcurso del día, pequeños obsequios de ida y vuelta para los anfitriones de las casas donde almorzaba, sobadas novelas, recados, documentos destinados a algún laborioso trámite burocrático, comida para sus cenas solitarias, telas, cachivaches regalados para los que se inventaba una necesidad... Todavía no requería ayuda, pero caminaba con visible dificultad: las largas piernas muy abiertas, el tronco echado hacia delante para mantener el equilibrio y las manos dispuestas a lanzarse en busca de apoyo suplementario. Calzaba zapatos planos y usaba ropa cómoda, rebecas y no jerséis –demasiado arduo quitárselos–, así como faldas en lugar de pantalones. Si bien en su juventud se había vestido en refinados modistos de Madrid y París, sus gustos, de natural sofisticados, habían tenido que replegarse. La suya era una economía urbana de subsistencia, a la busca perpetua de la rebaja, del saldo, del arreglo, de los regalos procedentes de armarios ajenos. Por todo ello, su apariencia, pese a su porte distinguido, era más deslucida que elegante, lo cual no implicaba una mayor laxitud a la hora de juzgar a otros. Como la desclasada que era, tenía un ojo dotado para detectar las imposturas, y, aunque le atrajera lo popular, igual que no soportaba a los arribistas, a los horteras y a los pretenciosos, no se frenaba a la hora de censurar, a quien estaba en posición de corregirlo, una prenda que no casaba con la ocasión o de afearle los modos en la mesa aun cuando hacía mucho que ella se había indultado de mantenerlos estrictos. Detonaban sus estallidos los hechos más insospechados, una pregunta, la insistencia en un tema que no deseaba alargar, un matiz no captado, un retraso, una opinión distinta de la suya...; sin embargo, era alegre y sus ataques de mal humor sobrevenían si la forzaban a salirse de esa alegría que se imponía como principal sostén para no zozobrar. No quería escuchar tristezas. Era extravagante, frívola hasta donde le permitía una moral

peculiar pero rígida, y una charlatana que se servía del humor para solazarse y complacer a sus oyentes. Custodiaba la memoria de su familia, y gran parte de su conversación se nutría del anecdotario de abuelos y bisabuelos, pero tenía otros mundos repletos de historias, el mundano de su juventud y el bohemio que empezó a frecuentar en su madurez gracias a su curiosidad y a la atracción que ejercía sobre aquellos a quienes seducía la mezcla de elementos antagónicos que bullían en ella. En apenas dos frases su conversación podía oscilar de un encuentro con Ava Gardner y Orson Welles, ebrios, en un tablao madrileño de los años cincuenta, a una sirvienta de su tía abuela que había sido amante de Pancho Villa en plena revolución; o del rodaje de *Arrebato*, durante el cual encontraba a cada momento gente pinchándose heroína, a la atribución errada de un cuadro sobre el que ella –una bedel, recordemos– había advertido infructuosamente en el museo donde trabajaba. Sazonado el mejunje con risas que venían a recordar su voluntad de divertir y divertirse.

La risa marcaba un punto y aparte, tras el que los avisados sabíamos que no convenía profundizar.

Mi tía se había salido del guión de su vida varias veces, algunas forzosas, responsables del poso de tristeza que se le adivinaba, y otras por propia iniciativa, impelida por la inteligencia con que administró sus escasos recursos para hallar soluciones imaginativas a los obstáculos que se le presentaron. El guión de su vida y no de las proyecciones sobre cómo habría sido de no interponerse en demasiadas ocasiones la fatalidad, debería contener al menos los siguientes capítulos:

De entrada, uno dedicado a su infancia privilegiada de niña bien, al sobresalto imprevisto de la Guerra Civil y al lastre, para alguien tan capaz como ella, de una educación regida por los obtusos criterios reservados a las pupilas de la alta burguesía de la época. Una educación que no buscaba suministrar herramientas para su autonomía, sino las habilidades domésticas adecuadas a un destino prestablecido: el matrimonio. Un bachillerato limitado, llamado femenino, que no daba acceso a la universidad; con el complemento, en las familias más cultivadas, de clases de francés, piano y disciplinas humanísticas *de buen tono* como historia, arte y literatura.

El guión debería proseguir con la muerte de su madre y su boda casi a contragolpe con un ganadero mayor que ella, un remedo de playboy depauperado con bigotito y tufo franquista. ¿Se casó enamorada o quiso huir del destino de las primogénitas sin madre –suplantar a estas como esposas célibes, hacer de pareja de su padre en sociedad y convertirse en señora de su casa en la intimidad?–. Hay pie para la controversia, las informaciones que he recibido no coinciden. Mi impresión es que no son excluyentes. Una cosa pudo exacerbar la otra.

A continuación, casi veinte años de matrimonio infértil, durante los cuales simultaneó los entretenimientos propios de la sociedad pudiente de la época, las estadías en Cannes, Estoril, Biarritz, Marbella o Mónaco, con un desajuste interior o descontento marital, que nunca tuvo sitio en su conversación y del que buscaba frecuente refugio en el cortijo extremeño donde pacía la ganadería brava de su marido.

Después, su separación tempestuosa cuando no era legal el divorcio y los hombres, como hizo su marido –únicos administradores de los bienes maritales–, podían dejar en la indigencia a sus esposas. El descubrimiento, agravado por la ruina previa de su propia familia, de que, aunque nadie la hubiera preparado, solo se tenía a sí misma para sobrevivir. La rabia, el estupor, la búsqueda aturullada de salidas y su marcha a Londres, donde trabajó como *au pair* y acabó en coma debido a un intento fallido de suicidio.

Después, el regreso a Madrid y la necesidad de reconstruir con polvo y guijarros su vida. El trago de pedir ayuda, la búsqueda de trabajo, las estancias en casa de familiares y amigos. La evidencia de su enfermedad progresiva, que le auguraba un futuro en silla de ruedas y quizá, a largo plazo, la inmovilidad total en una residencia. La resignación tras el diagnóstico y la entereza con la que comenzó a luchar por un horizonte.

Después, el alivio de su contratación en el museo, los amigos nuevos, el cine, la vida recobrada, las dificultades pese a todo. La habitación precaria en casa de su amiga, la sordina solitaria de su enfermedad, su afiliación a una sociedad eutanásica holandesa para prepararse una salida cuando ya no le mereciera la pena vivir. Y entretanto: la búsqueda de un lugar donde retirarse, por fuerza alejado, donde su futura pensión diera de sí lo suficiente para tener quien la cuidase; el ahorro para procurarse una base mínima; su participación en concursos televisivos culturales en los que llegó a ganar el equivalente a 30.000 euros.

El día de 1992 en que mi tía Carmen consiguió la jubilación anticipada por su minusvalía, se desprendió de sus escasos enseres y se trasladó a la isla de Kenia que eligió para vivir, casi nadie la tomó en serio; no solo por la natural reticencia que despiertan los propósitos pretendidamente definitivos, sobre todo porque el reto parecía considerable.

Situada entre la frontera somalí y Mombasa, Lamu es uno de los enclaves históricos de la cultura suajili y, como tal, vivió siglos de esplendor en los tiempos previos a la colonización europea de África, cuando los suajilis, y antes de ellos sus ancestros los árabes, monopolizaban las rutas comerciales de esa zona del Índico. Capital de un pequeño archipiélago al que da nombre, escapó de la paupérrima decadencia de las islas vecinas gracias a que en los años sesenta del

siglo xx fue descubierta por los nuevos viajeros surgidos al calor de la explosión hippy. A pesar de ello, sus apenas cuarenta y ocho kilómetros cuadrados, en su mayoría intransitables, la mantuvieron a salvo del turismo intensivo y preservaron sus rasgos culturales exacerbados por el factor religioso: por un lado, la población suajili, practicante de una interpretación rigorista del islam metabolizada como herramienta de diferenciación social, y, por otro, los victimizados emigrantes venidos de otras partes del país, animistas o cristianos evangélicos.

Quienes en España esperábamos noticias de mi tía desconocíamos los pormenores que contribuían a complicar su integración. Nos bastaba para el escepticismo con su lejanía, un vago sentido del exotismo al que se enfrentaba y las noticias, publicadas en la prensa española, de bandidos somalíes que de tanto en tanto cruzaban la frontera con Kenia y vandalizaban el noreste del país.

Así que, cuando sus cartas demostraron que no contemplaba el regreso, muy pocos la creyeron. Y por supuesto padeció. Se confió, se entregó en exceso, sufrió desengaños, hubo quien intentó aprovecharse, se acorazó y necesitó tiempo e ingenio para hacerse respetar, pero a la postre se manejó. Por el camino aprendió a comunicarse en una mezcla de inglés y suajili, y, consecuente con su afán de asimilarse, se prohibió cualquier forma de nostalgia en su trato con la fluctuante colonia internacional que, junto con las cartas que recibía de España, ejerció de contrapeso ocasional a su desarraigo. Tuvo primero una casa con un gran patio en la medina y, cuando las callejuelas resultaron demasiado estrechas para la silla de ruedas que empezó a usar, hizo construir otra frente al mar al modo tradicional, con manglares y ladrillos de coral. Allí vivía con una cocinera, Stella, y las cinco hijas de esta. A ellas se unía su asistente para todo, Benson, la mujer de este y sus tres hijos –dos niñas más y un niño–, que tenían casa aparte, pero pasaban el día en la suya.

En total, consumió allí dieciocho años de retos casi diarios; dieciocho años vertiginosos, nostálgicos, solitarios, a ratos frustrantes, pero en definitiva felices.

Mi tía explicaba que su mal residía en el hipotálamo, la parte más primitiva del cerebro, de la que depende la coordinación motora, así como el apetito sexual y el miedo. Con irónica jovialidad, aseguraba carecer de estos últimos y consideraba la pérdida una compensación de sus otras renuncias. Como todas sus bromas, no era un disparo lanzado al aire. Hacía diana: mujer más corajuda no he conocido. En cuanto a lo que sugería de su sexualidad, probablemente fuese solo el indirecto reconocimiento de un fiasco. Imaginemos una jovencita crecida en el papanatismo nacionalcatólico de la posguerra, que se casó sin una madre que la instruyera, e imaginemos a un fanfarrón,

antiguo voluntario del bando sublevado en la Guerra Civil, que alardeaba sin vergüenza de fantasmales conquistas amorosas, se enrabietaba como un niño si lo ganaban en el juego y vestía su viejo uniforme militar siempre que se embriagaba en casa. Es de suponer que ella no puso las cosas muy fáciles para consumar el matrimonio. Sin embargo, no fue por su causa por lo que perduró el desencuentro. Son conjeturas, no solo mías, para las que al parecer se acumulan los indicios –los rasgos ya señalados de la personalidad de él, una cama supletoria entrevista por mis padres en el dormitorio de ambos en la finca extremeña...–. En consonancia con ello, a menudo sentí que mi tía era una mujer secretamente lastimada en ese aspecto de su intimidad y que, por dicha razón, pese a su nada desdeñable conocimiento del mundo, se le escapaba algo sustancial de la relación entre hombres y mujeres.

Y no me refiero a lo evidente. Desde que recuerdo fue siempre bastante explícita a la hora de traer al primer plano la sexualidad de casi cualquier persona que sometiera a su ácido escrutinio. No constituía una obsesión, pero se notaba que despertaba su curiosidad. Lo cual tal vez pruebe algo.

Por ejemplo: entre las europeas que visitaban regularmente la isla, un número considerable lo hacía atraído por la disponibilidad de amantes dóciles, dispuestos a satisfacerlas a cambio de regalos y un poco de dinero. Entre ellas, quien fue su mejor amiga, una inglesa que vivía como profesora de inglés en Hong Kong y pasaba al menos cuatro meses al año en Lamu, donde tenía un amante, con el que convivía y del que mi tía decía que tenía los pies tan ásperos que su amiga lo echaba de la cama después del acto porque no soportaba rozarlos durante el sueño.

Por ejemplo: Benson, su asistente, era muy promiscuo y, preocupada con que trajera el sida a casa en unos tiempos en los que este era una condena a muerte, mi tía había viajado hasta su aldea en el continente y pagado una dote de varias cabezas de ganado para conseguirle esposa.

Si bien refería ambas historias con hilaridad, se le notaba un punto de incomprensión con sus protagonistas que iba más allá de la distancia crítica implícita, como si los considerara víctimas de una pintoresca debilidad.

No era pacata. Puritana sí, pero no pacata. Una de sus rutinas consistía en ver películas después del almuerzo con la pléyade de niñas que vivían en su casa. En la isla no había videoclubs, no se captaban las ondas terrestres de ninguna televisión y durante años no tuvo otro modo de alimentar su cinefilia que hacerse enviar cintas de vídeo desde cualquier lugar *civilizado* donde tuviera un amigo. Quería dar a sus protegidas una infancia feliz, lo cual comportaba, además de pagar

sus estudios y brindarles protección, transmitirles una idea del mundo y ciertos valores. Despojada de otros medios en una sociedad tan cerrada, el cine era su evangelio. Enviaba cartas a sus distintas amistades con peticiones específicas y el tráfico de películas era constante. Prueba del cuidado que ponía es que antes de las sesiones de sobremesa se obligaba a visionarlas, ya que en una ocasión un descuidado corresponsal le había enviado un VHS regrabado y, al terminar la película, tras los títulos de crédito, la inocencia infantil se había visto desafiada por el inoportuno remanente de una película pornográfica mal borrada. Siempre que contaba la anécdota, señalaba el portentoso tamaño del miembro que ocupó la pantalla durante los interminables segundos que su torpe dedo tardó en pulsar el botón de apagado del mando a distancia.

Pero sus desvelos educativos abarcaban otros frentes. Tenía colgadas en una pared de su casa fotos de la modelo Naomi Campbell, de la escritora Toni Morrison y de Condoleezza Rice, la secretaria de Estado norteamericana en tiempos del segundo presidente Bush, para que sus niñas tuvieran presente que se podía ser importante siendo mujer y negra. Las había instruido para llamarla *madrina* en español, y el trato que les dispensaba era efectivamente el de una cariñosa madrina. Si sufrían miedos nocturnos, las acogía en su cama, y cada tarde, a la vuelta del café donde despachaba su correspondencia y desarrollaba su compleja vida social (lugareños que le solicitaban favores o le brindaban algún servicio, amigos o turistas atraídos por su destartalado ingenio), les llevaba frutos de baobab y golosinas que ellas salían a recibir alborozadas no bien escuchaban el chirriar de la silla de ruedas empujada por Benson.

Resulta admirable cómo se transmutó en sostén para otros alguien de quien nadie, en el mundo del que provenía, habría querido hacerse cargo. Y la nómina crecía hasta forzar las costuras. A los ocho niños y tres adultos habituales se unieron en los últimos tiempos dos huérfanos y una hermana de Stella que había huido de su marido. Todos vivían de una pensión que en España apenas le habría dado para malvivir y que ella estiró hasta ahorrar lo suficiente como para asegurar a sus protegidas la terminación de sus estudios.

Las fuerzas que desencadenan la filantropía son variadas y una no infrecuente es la vanidad. El altruismo de mi tía no lo era del todo, pues se basaba en un trueque sutil: físicamente limitada y sentimentalmente huérfana, otorgaba sus favores a cambio de que se le retribuyeran conforme a sus necesidades. La relación con los sirvientes y sus familias no era laboral ni caritativa en un sentido estricto, sino que incluía un componente emocional, pero mi tía no era una santa ni pretendía serlo. Su genio y su temperamento caprichoso no se habían dulcificado. La expresión «caer en gracia» parece acuñada para su

caso. Había gente que le caía en gracia y gente que no. Sus motivos eran arbitrarios e inextricables, aunque un elemento esencial para ganar su aprecio era el atractivo físico, pues era afecta a la belleza. Benson, un risueño treintañero de la tribu griama, y Stella, una pokomo que antes de convertirse al cristianismo evangélico había rozado la prostitución, le cayeron en gracia, lo cual se traducía en hacer la vista gorda si la engañaban en asuntos menores, y, si reincidían o rebasaban cierta frontera, en aplicarles correctivos inocuos, desde una bronca sin consecuencias a simular brujerías para que, crédulos y aterrorizados, repararan su falta. Y creo que la *gracia* de la cual disfrutaban no habría sido tanta si la prole que uno y otro aportaban a la casa no hubiera estado compuesta en una aplastante mayoría por niñas. Es normal, se me objetará, que una anciana prefiera convivir con ocho niñas en lugar de con ocho niños. Lo menciono porque revela un rasgo de su personalidad que considero importante.

Aunque ella jamás se habría definido así, mi tía era una feminista *sui generis*. Desataba su beligerancia verbal a la mínima sospecha de despotismo masculino y se comportaba si cabe más duramente con las mujeres que consentían o se convertían en cómplices. Excluido el cortejo amoroso, le gustaban los hombres; no tengo reservas acerca de su identidad sexual. Los prefería caballerosos, masculinos, y a ser posible elegantes, pero sobre todo valoraba su conversación, que no les faltara sentido del humor y poseyeran algún rasgo de excentricidad. Como el ideal no abundaba, se conformaba con alquimias incompletas, si bien estas no contemplaban ni la ausencia de modales ni el romo convencionalismo. Exigía una educación formal mínima y la amplitud de miras necesaria para vislumbrar los tesoros escondidos tras su estrambótica apariencia y su peculiar forma de vida; me refiero a sus últimos años, cuando la devastación de la edad y la enfermedad, unidas a su economía frugal y a su amalgama con el entorno, la condujeron a cierto abandono íntimo: recibía en casa, a menudo en la cama, y sin preocuparse siempre de ocultar la dentadura postiza, que flotaba en un vaso, ni lo que llamaba las *dirty bottles*, culos de botellas de plástico en los que orinaba por la noche. La misma laxitud se extendía a su atuendo, constituido invariablemente por vestidos holgados de floridas telas autóctonas, calcetines blancos un poco por encima del talón, zapatillas negras de suela de goma, gafas de pasta remendadas con esparadrapo y un desmesurado sombrero de paja atado a la barbilla.

De rostro alargado y nariz grande, las fotos de su juventud la muestran como a esas actrices de los años treinta y cuarenta que, no siendo especialmente guapas, lo compensaban con el empaque de una presencia física entre retadora y quebradiza. Actrices como Katharine

Hepburn o Barbara Stanwyck. Ya entonces su mirada reflejaba un mundo interior complejo, roto o añorante, que el tiempo iría acentuando. Apunté antes las causas de su deriva; no las mutaciones profundas que, intuyo, experimentó. La más importante, su sensibilidad hacia la desventajosa situación de las mujeres, su natural preferencia y favoritismo por ellas. La tutela sobre las niñas de su familia africana y su admiración por casi cualquier mujer que conseguía triunfar o salir adelante lo corroboran. Para su toma de conciencia fue decisiva su propia biografía, no menos lastrada por ser representativa de una clase social favorecida. Seguramente, tenía presente que su vida habría sido mejor (menores los lastres, las dificultades y los golpes) de haber sido alentada a estudiar una carrera, de no haber sido el matrimonio su único escape y de no haber sido rehén, en el momento de su separación, de la voluntad de su marido. Me consta que fueron decisivas sus estancias en el cortijo donde se refugiaba de las penurias de su matrimonio y en especial el trato con las mujeres de los vaqueros y aparceros. Contaba innumerables historias de esa época, lo cual indica que tuvo que ser un tiempo de mudanzas espirituales. Describía las rutinas de esas mujeres sencillas lanzando primero el anzuelo de la risa, señalando una costumbre o un suceso hilarantes, y, una vez capturada la atención, la chanza se tornaba en elogio de la alegre fortaleza con que se sobreponían a un destino en el que *el hombre* –padres y maridos– representaba casi siempre un motivo de pesar. Por algunas sintió verdadero cariño y haberles perdido la pista era una de las cosas que lamentaba.

Suele ser difícil determinar en una trayectoria ajena qué vino antes y qué después. La conocí cuando los principales hechos que la modelaron habían acontecido. Ignoro los entresijos de su evolución, no puedo decir si, además de tratar con benevolencia a aquellas campesinas, las ayudó o protegió activamente. Tal vez fuese años después, en el recuerdo, cuando se le ocurrieron fórmulas mejores de intervenir en sus vidas, como las que practicó en África de forma, si no del todo desinteresada, al menos más desprendida de lo que justificaban los réditos perseguidos. Hasta el final de su vida, mi tía sufrió de un acusado esnobismo, más estético que clasista, que en su juventud le había llevado a recrearse en formas de distinción aristocráticas. No obstante, antes incluso de conocer la derrota, había sido una mujer sensible, capaz de elevarse por encima de su condición.

Dos anécdotas de su repertorio pertenecientes a su época de casada avalan su temprano discernimiento. Ambas tienen relación con el cine. Una, que contaba acentuando la intervención del azar en el reparto de dichas e infortunios, se refería a dos muchachas de su cortijo, primas de Rita Hayworth a través de su padre español. Las dos eran guapas,

las dos bailaban bien, las dos se parecían a su prima americana y las dos eran tan infelices que ni siquiera habían visto una película suya. La otra atañe a un hombre del pueblo vecino que creció como mujer, debido a un error del médico que asistió su parto, y se mantuvo fiel a ese rol, limitándose a ejercer el masculino en sus viajes de *desahogo* a Madrid. Esta historia, que mi tía contaba enfatizando el indisimulable aspecto varonil de su protagonista, se la oyeron los cineastas Jaime de Armiñán y José Luis Borau, de quienes fue amiga, y la tomaron como inspiración para su película *Mi querida señorita*, que tuvo un éxito notable en los años setenta.

A mi tía la perseguía el cine y ella misma lo persiguió con ahínco. Más allá de sus atributos poéticos, o precisamente por ellos, fue paliativo de penurias, sustituto de carencias, ya desde antes de trasladarse a Lamu y demandar de sus amistades un suministro constante de películas. Similar trasiego se traía con las medicinas y los libros. En sus cartas de letra temblona y sintaxis tortuosa –efecto del desorden neuronal de su enfermedad–, los pedía de todos los géneros y, cómo no, de cine: no solo biografías convencionales de viejas glorias hollywoodenses, también textos más serios de realizadores europeos como Truffaut o Bergman.

Naturalmente los dieciocho años que pasó allí no fueron iguales ni en sentimientos ni en hábitos ni en necesidades. La ilusión entreverada de traspiés característica de sus primeros tiempos derivó en un prolongado idilio: alternó con los residentes fijos de la isla (de los engreídos suajilis a los despreciados emigrantes de otras zonas del país) y con los volátiles (de los ricos occidentales con casa en la playa de Shela hasta los buscavidas atraídos por algún acomodo); conoció cada rincón, se familiarizó con las tradiciones hasta el punto de hacerlas suyas, viajó por el entorno subida a burros, a canoas, a bateles de vela y a avionetas; cogió abarrotados trenes, autobuses y barcos de línea; durmió a la intemperie, hizo amigos y, allí por donde pasó, se ganó el aprecio de todos los que supieron vadear sus ataques de ira. Más tarde, a medida que pasaron los años y que su movilidad y su curiosidad menguaron, languideció su ilusión y experimentó un paulatino desafecto que acabó por ensimismarla.

Nunca regresó a España, ni siquiera un corto período; lo cual resulta más significativo si consideramos que, pese a demandarlo con frecuencia, tardó nada menos que doce años en recibir la visita de un familiar. Los motivos aducidos variaban: fobia a los aviones, miedo a encontrarla peor de lo que aseguraba en sus cartas... En mi caso influyó la falta de dinero para costear un viaje tan largo. No obstante, superada la penuria, mi mujer y yo fuimos los primeros en visitarla. Acudimos en el verano de 2004, repetimos en compañía de mi padre en el de 2006 y volvimos solos en el de 2008. En nuestro primer viaje

necesitaba ya del apoyo de alguien para caminar, y si bien por las mañanas hacía el esfuerzo, por las tardes recurría a la silla de ruedas. Le ilusionaba tanto compartir las excelencias de su edén, que se acostumbró a acompañarnos cuando salíamos a navegar en los faluchos típicos de esa zona del Índico, lo cual exigía unas trabajosas maniobras de embarque y desembarque para las que requeríamos el socorro de toda la tripulación. Se prestaba con buen humor, a pesar de que las excursiones eran largas, pues fondeábamos en diferentes playas o alcanzábamos otras islas.

En el viaje de 2006 su ánimo era distinto, había pasado una depresión a causa de la muerte en un incendio de su amiga inglesa, no se levantaba de la silla de ruedas y la presencia de mi padre, que estaba gravemente enfermo y había ido para despedirse, la sumía en un turbulento abatimiento. En 2007 no viajamos, pero sé que para ella fue un año negro. A la muerte esperada de mi padre, le siguió la prematura de Benson, la persona que más cerca tuvo en esos años, su aliado y mejor compañero.

En nuestro siguiente viaje, el verano de 2008, su retraimiento había ido a más. Las rutinas domésticas por las que antes velaba con mano férrea se habían relajado, su dormitorio y su baño ya no eran santuarios a salvo del desorden imperante en el resto de la casa, y costaba esfuerzo sacarla a la calle, incluso para acudir al café donde se sentaba a la vuelta de la oficina de correos. Que recuerde, salió una sola noche para cenar con una editora de moda francesa, y si consintió fue porque vino una lancha a recogernos y estaba interesada en que mi mujer y yo conociéramos la casa, una estilizada villa construida por un comerciante indio a finales del XIX que su actual propietaria tenía repleta de antigüedades. Ese verano sacó insistentemente a colación su propia muerte, sobre la que nunca cesaba de especular, y sabedora de que yo había ayudado a mi padre a morir, me pidió que, llegado el momento, le prestara el mismo servicio. Disponía de un manual donde se reseñaban compuestos mortíferos elaborados a base de medicinas legales, pero temía no encontrarlas, no estar ya en sus cabales o carecer de la autonomía necesaria.

Después insistió en que mi mujer y yo regresáramos el año siguiente. El nacimiento de nuestro hijo en mayo lo hizo imposible. Al vislumbrar que el aplazamiento sería largo, por lo menos hasta que él hubiera cumplido tres años, la edad mínima con la que podía acompañarnos sin riesgo para su salud, se resignó a regañadientes, con una impotente desesperanza tras la que a duras penas ocultaba el miedo a no volver a vernos.

Así fue. Entre el otoño de 2009 y la primavera de 2010 intercambiamos algunas cartas. Le envié fotos de mi hijo y, en abril del último año, mi libro *Tiempo de vida*, que leyó y me comentó con

prontitud. Aunque posteriormente se hizo eco del éxito que fue cosechando, a la entrada del verano sus cartas dejaron de ser tan frecuentes. Entretenido en la promoción de mi libro, lo dejé pasar y a primeros de agosto, mientras veraneaba con mi familia en Galicia, me llamaron de Lamu para informarme de que guardaba cama, semiinconsciente, tras llevar varias semanas enferma del intestino. Diversos amigos me explicaron que una ecografía reciente había revelado una masa anómala en algún lugar del aparato digestivo y que, como el hospital de allí no disponía de medios, se imponía trasladarla a Mombasa. Dudaban, sin embargo, de que resistiera el viaje, y entretanto parecía estar sufriendo dolores. Se trataba, en fin, del punto cero con el que había especulado tantas veces, y el deber de cumplir con la palabra dada palió mi pena durante unas horas frenéticas. Conseguí reservar un billete para dos días después y, gracias a un amigo político, logré que se dispusiera el envío de morfina por valija diplomática a la embajada española en Nairobi. No fue necesario. Esa misma noche, de madrugada, recibí la noticia de su muerte. A la mañana siguiente escuché por teléfono las lágrimas de su familia adoptiva, esa especie de agitación hipnótica que sobreviene tras un óbito, y decidí cancelar el billete. No habría llegado ni a su cremación ni a esparcir sus cenizas en el mar, y no estimé juicioso emprender un viaje tan largo para permanecer tan solo dos o tres días en su casa. Preferí aplazarlo hasta poder hacerlo a modo de homenaje, con tiempo suficiente para recrearme en el recuerdo y asumir lo irremediable.

El viaje sigue pendiente. Lo irremediable lo interioricé, de modo más agudo de lo previsto, una tarde en que abrí el buzón de casa y, esperando el ascensor, rasgué un sobre de cuyo interior saqué dos fotografías que me anegaron en llanto. En una aparecía una edificación baja, encalada, con puertas metálicas como de garaje y una chimenea que a primera vista parecía un humilde campanario, y en la otra, tomada más de cerca y con las puertas abiertas, se divisaba su interior angosto con una pira de leños preparada para arder y, sobre ella, un cuerpo amortajado en una tela atada con cuerdas.

Creo que mi tía conocía ese final y que, a pesar de todas sus pérdidas y adversidades, no le disgustaba que el guión de su vida terminara así.

La vida alrededor. Cuentos de cine,
Zut Ediciones, Málaga, 2013

EL PERDÓN

He escrito antes sobre él. Apareció, transfigurado, en mi primera novela y en dos cuentos y, cuando murió, le dediqué un obituario en el periódico *El País* y una crónica en la revista colombiana *El Malpensante*. Debo a mi madre haber aprendido a apreciarlo. La primera vez en 1974, a mis cinco o seis años, camino de la cárcel de Carabanchel, donde estaba preso por estafa. La sensación de privilegio con la que recibí un secreto que a mis primos mayores aún se les ocultaba fue demasiado intensa como para olvidarla. Recuerdo el barullo de las mujeres que guardaban cola a la entrada del módulo de visitas, la mampara de cristal que dividía el interior de la galería y la llegada ordenada de los presos, en especial a uno de ellos, con barba y bata decimonónicas, que ocupó el cubículo vecino. De mi tío guardo en la memoria su mirada breve al saludarme. Supongo que se enredó con mi madre en una conversación sobre su caso y que mi mente infantil vagó, intimidada, por los márgenes.

Después vendrían otras cárceles y el goteo, en los intersticios, con que mi madre trató de hacerme inteligible un personaje que exigía, para su comprensión, de varias licenciaturas en psicología. ¿Qué me contó primero? ¿Que también era escritor y que en sus inicios había ganado varios premios importantes por sus novelas o que había cometido estafas y robos en varios bancos de Europa? Sea lo que fuera, los detalles novelescos no faltaron. La huida de la policía por los tejados de la casa de una amiga, su foto en un artículo de periódico donde se daba cuenta de su detención en Milán, la lima que una de sus mujeres le pasó por los barrotes de la ventana de un calabozo de los juzgados, los pasaportes falsos, los fajos de billetes alineados en una maleta que una noche de fiesta le mostró a mi madre...

Años más tarde yo mismo vería una de esas maletas. Calculo que debió de ser en el 85 o el 86, al término de una prolongada estancia suya en casa que había empezado, como siempre, con una llamada imprevista al telefonillo. Esa vez se quedó al menos seis meses. En ellos, escribió dos libros y, tras gastarse el anticipo, acabó por dar el último gran golpe de su vida, uno de los pocos de los que salió indemne. Nunca recibió las llaves de casa. Mi madre lo obligaba a salir con nosotros cada mañana y a entretenerse en bibliotecas y cafeterías mientras permanecíamos fuera. Así, un día tras otro hasta el último, en que apareció con una bolsa de deportes repleta de dinero, nos llevó de

compras y a comer y desapareció con rumbo desconocido. De esa forma supe que no se limitaba a robar en bancos, que, si las cosas le iban mal, carecía de escrúpulos. Enterarme apenas representó un insignificante obstáculo en una relación dominada por la admiración y el cariño. No exagero: mi tío fue, en ese tramo de mi vida, una influencia central, insoslayable. De él provienen algunas lecturas fundamentales, buena parte de mis gustos estéticos y, sobre todo, una visión de la condición humana, ajena a maniqueísmos, que es al fin y al cabo la que me hizo escritor. Afortunadamente solo lo imité en eso.

La historia de mi tío conmigo, como cualquier historia compleja, tiene varios finales. El primero aconteció en esa misma década de los ochenta, alrededor de tres años después de aquel golpe, que le permitió comprarse una casa y vivir con holgura una temporada. Estábamos en el Puerto de Santa María, habíamos ido a los toros y, a la salida de la plaza, alguien lo llamó desde un bar. De inmediato se puso tenso: miró a los lados en busca de escapatoria y al final no le cupo otro remedio que obedecer. Yo fui detrás, pero me quedé retirado, observando sin escuchar las palabras que intercambiaba con quien lo había llamado: un cantaor tan conocido que traer aquí su nombre pervertiría el sentido del relato, de quien mi tío, gran aficionado al flamenco, fue amigo íntimo. Mi tío permanecía casi mudo y era el otro, por lo común callado, quien hablaba. La conversación acabó cuando este sacó del bolsillo del chaleco una moneda pequeña de oro y se la entregó. Me llevó un tiempo asimilar lo que sucedió a continuación. Salimos del bar y mi tío, nervioso, me dijo que debía regresar a Madrid. Meses más tarde averigüé la razón: se había apropiado de una gran cantidad de dinero que el cantaor le había confiado para pagar a un carísimo odontólogo de Barcelona especializado en cantantes y temía por su vida, no por lo que su antiguo amigo pudiera ordenar que le hicieran, ya que la moneda que le regaló simbolizaba el perdón, sino por lo que un espontáneo de su cohorte pudiera intentar para reivindicarse. Pero lo esencial no es eso. Lo esencial es que, mientras huíamos por los callejones más oscuros del Puerto de Santa María, mi tío me pidió que intercambiáramos nuestras americanas. Esa sencilla propuesta, que en un principio atendí sin darle importancia, nos marcaría en adelante. A mi madre le costó olvidarla y yo no pude evitar que algo irreversible se rompiera entre nosotros.

El País, verano de 2018

IRSE PRONTO

Nuestras madres estaban, pero no nuestros padres. Tal vez eso contribuyera a unirnos. Me dice la mía que nuestra amistad no duró mucho, poco más de un año, el transcurrido entre la Semana Santa de 1976 y el verano de 1977. Yo, que sé cuánto se dilata el tiempo en la infancia, sospecho que este pudo ser menor. Cosa de unos pocos meses, a esa edad a la que empezamos a hacer amigos que un día pueden convertirse en el primer amor. Nosotros no tuvimos tiempo. Todavía jugábamos. Ella con juguetes que no me enseñó y yo con otros que deliberadamente le oculté. No teníamos rutinas, no llegamos a hacerlas, y supongo que todo lo que habíamos sido por separado no nos bastaba. Queríamos ser otros. Empezar un camino nuevo. Después del primer encuentro durante unas vacaciones, volvimos a vernos varios fines de semana. Hacíamos noche en la casa del otro y dibujábamos y hablábamos hasta que el sueño adensaba las palabras y caíamos dormidos. Vivíamos en la misma ciudad aunque en barrios distantes. Dependíamos de nuestro propio deseo pero también de logísticas familiares que era necesario hacer coincidir. No sé cuántos fines de semana fueron ni con qué frecuencia. Con toda seguridad he pasado más tiempo pensando en ella del que consumimos juntos. Ocurre con los fantasmas que nos dejan pronto. No tengo ninguna foto, solo dispongo de la memoria para describirla: recuerdo que tenía el rostro redondo cubierto de pecas, el pelo rizado de color negro o castaño oscuro y los ojos vivaces, acaso verdes; recuerdo que era algo más baja que yo y que había alguna diferencia de edad entre nosotros, pero no sé a favor de quién, y recuerdo sobre todo su nombre italiano no tan frecuente. Lo callo para no herir innecesariamente a los pocos que como yo guardan memoria de ella.

Casi cualquier cosa en la que participamos o de la que tenemos noticia, incluso la más cotidiana, podemos convertirla en la primera. Basta con que añadamos un elemento diferencial, y siempre los hay. Por ejemplo, la primera vez que me levanté cansado de la cama puede ser sucesivamente la primera vez que me levanté cansado de la cama y vi una araña en el techo, la primera vez que me levanté cansado de la cama y tropecé con el teléfono o la primera vez que me levanté cansado de la cama y no había nadie mirándome. Así hasta el infinito. Son muy pocas cosas, en realidad, las que no admiten que se les añada diferenciales, que son a secas la primera vez. Una de ellas es la muerte.

Mi amiga, la que con su nombre lo llenaba todo, murió en el verano de 1977 de una manera estúpida y la noticia me llegó días después, por boca de adultos que no sabían cómo decírmelo. Lo más consolador lo dejó por escrito uno de ellos en una tarjeta que durante años llevé en la cartera. Casualmente, él fue el siguiente en una lista que el tiempo ha ido engordando.

El País, verano de 2011

EL DESMITIFICADOR

Crecí en una familia mitómana. ¿Hay alguna que no lo sea?

Una familia sin historias no es una familia. Todas guardan lo que les interesa de su pasado y lo transmiten transformado. A veces la metamorfosis es claramente voluntaria y en ocasiones obedece a la mera erosión del tiempo –cualquier historia repetida deja por el camino jirones susceptibles de ser zurcidos con nuevos hilos–. Es un proceso comprensible. O se sobrevalora lo pretérito para encubrir un presente ramplón, o se ensombrece para hacer más heroico el camino que nos ha conducido a un ahora esplendoroso. Por esa y otras razones la mitomanía suele ser el principal síntoma de la decadencia. A través de sus mitos las familias proyectan lo que quieren ser, no lo que son.

Conozco familias empequeñecidas por la desgracia –la ruina, una muerte imprevista o una injusticia flagrante–, y conozco familias que, habiendo padecido las mismas calamidades, las aprovechan para sacudirse apegos innecesarios. Las historias de quienes se arrugan suelen ser, en el mejor de los casos, tristes recuentos; las de quienes se sobreponen buscan el antídoto del humor o se recrean en la invención.

Mi abuelo materno guardaba en su casa una docena larga de teteras de porcelana que conformaban una pequeña colección, se enorgullecía de contar en su ajuar doméstico con algunos muebles antiguos de noble factura y había tramado un tejido de leyendas en torno a dos retratos decimonónicos adquiridos por él a principios de los años cincuenta del siglo pasado, el anónimo de un marino de ademán severo, pintado con más voluntad que oficio, y uno del marqués de Pontejos que atribuía a Esquivel. Ninguna de esas piezas era tan valiosa como para merecer un destino diferente, como mucho el de adornar las salas de un abigarrado museo pueblerino, y, de hecho, nunca dejé de ver en el aprecio de mi abuelo por ellas una consecuencia de su origen social, modesto pero con esa hipertrofiada conciencia de sí característica de las familias que, aferradas a lejanas hidalguías, creen ser más de lo que representan.

Mi padre, que provenía de una familia urbana con una memoria más reciente de su decadencia, valoraba, como él, los objetos y los muebles. Con una diferencia: si para mi abuelo constituían una suerte de espejo que reflejaba una idea de sí mismo ligada al linaje, mi padre los hacía suyos a la manera de un caprichoso puzle en construcción que refería las mudanzas de su personalidad. Le gustaba descubrirlos

en mercadillos y galerías, hacerse con ellos. Algunos, porque condensaban facetas perdurables de sí mismo, resistieron al tiempo, pero la mayoría, agotada su capacidad de seducción, eran vendidos para conseguir otros o, muy a menudo, para atenuar algún bache económico.

Ambas herencias, la de mi abuelo y la de mi padre, convergieron en mí y durante años me convirtieron en un monstruo. Cuando otros niños codiciaban bates de béisbol y bicicletas, yo me soñaba arqueólogo y perseguía en almonedas lacrimales romanos y huacas precolombinas; años después, mientras mis compañeros de universidad ambicionaban su primer coche, yo recorría los pasillos de ARCO pensando en cómo hacerme con las 100.000 pesetas –hoy ridículas– que costaba una litografía de Bacon.

Luego vinieron otras épocas. Épocas de rebeldía en las que me dediqué a cuestionar cualquier historia familiar tras la que advertía una falsificación del pasado, y renegué del afán de atesorar objetos cuya vida es casi siempre más larga que la nuestra (otros vendrán detrás que los harán suyos). Los objetos, los muebles, los cuadros –pensaba– pesan tanto como los viejos cuentos con los que nos adornamos. Nos impiden evolucionar, crecer, viajar.

Ya no soy tan radical. Hacemos un flaco favor a nuestros descendientes entregándoles inmanejables legados de cachivaches y chismes, y, sin embargo, es evidente que no conviene darlos a luz en la intemperie de un hogar despojado de historias. Los cuentos son las primeras herramientas con las que decodificamos la realidad. Por otra parte, afanarse en desmitificar puede ser en sí mismo una mitomanía. Otro tanto cabe decir de los que alardean de no tener nada. El afán de poseer solo lo necesario tal vez esclaviza más que dejarse llevar.

El Mundo, invierno de 2018

HISTORIAS QUE NADIE RECOGE

Mi primer tocadiscos fue un Philips portátil de color vino. Me lo regalaron en las navidades de mis diez años junto con un vinilo de Elvis Presley y un recopilatorio de canciones de la Revolución mexicana, ilustrado en su cubierta con la foto de un tren abarrotado de combatientes que lucía la leyenda *Viva Villa* pintada en blanco sobre el morro de la locomotora. Lo conservo aún, muy rayado. Por la misma época, una tía paterna muy querida me contó que a mediados de los años veinte del siglo pasado había servido como criada en la casa de su abuela una antigua amante del propio Villa. Mi tía Carmen ya no está y no recuerdo bien la historia, solo sus contornos. Cuando comencé a tratarla era una tía desfavorecida por la vida cuya única riqueza consistía en las numerosas anécdotas que contaba. Unas se solapaban con las otras y, en una mente infantil y poco organizada como la mía, se perdían los detalles. Perdura mi añoranza de ella, y un puñado de historias como esa de la Revolución mexicana, un aroma nómada de concubinatos a la intemperie, de mantas gruesas de lana y de monedas de plata con las que también se saldaban las deudas de amor. No se trata de una metáfora: tengo la sensación evanescente de que así fue. ¿Quién era esa mujer? ¿Cómo se llamaba? ¿Tuvo otros hombres después de quedar descolgada de la comitiva revolucionaria? ¿Dejó descendencia? ¿Alguien la recuerda además de mí? ¿Por qué acabó en España al servicio de mi bisabuela? ¿Qué intimidad se dio entre ambas para alimentar la confidencia? Y, sobre todo, ¿dónde se quedan las historias que nadie recoge?

Querido México, Nórdica Libros, Madrid, 2017

CARTA BLANCA

Querido abuelo:

No es fácil resumir los diecisiete años transcurridos desde tu muerte. Diecisiete años sin tu amparo. Como el espacio que me han concedido para esta extraña carta es escaso, a riesgo de obviar asuntos relevantes mencionaré solo lo que te atañe directamente: las dos estirpes de tu descendencia se separaron nada más morir tú, murió tu última mujer y murieron los dos hijos varones de la primera, mi abuela. Desde entonces la muerte se ha convertido en rutina. Mi propio padre murió hace ya nueve años.

Pero vayamos a lo bueno, que igualmente lo ha habido: he publicado algunos libros, y si bien no estudié las oposiciones que me recomendabas, me atreví a ser padre. Tú, que lo fuiste once veces, sin duda adivinas el volantazo de miedos y alegrías antes desconocidas que he experimentado. A mí, padre de un único hijo, me cuesta imaginar qué componendas tuviste que hacer contigo para permitirte tu fabulosa fecundidad. Once hijos es demasiado. Los sacaste adelante, nadie puede reprocharte lo contrario. Pero ¿a qué precio? ¿Fuiste justo con todos ellos? ¿Y qué significa exactamente sacarlos adelante? ¿Alimentarlos mientras fueron menores? ¿Procurarles estudios?

Tendemos a pensar que los muertos permanecen inalterados en la memoria de quienes los conocieron en vida. Y sin embargo, los que quedamos atrás seguimos viviendo, seguimos sintiendo y es inevitable que, a la par que cambiamos, revisemos el pasado. No puedo ocultarte que mi idea acerca de ti se ha modificado. He leído el tropel de cartas con que durante casi once años alimentaste el amor de mi abuela mientras ella permanecía en Galicia con los niños y tú buscabas acomodo para tus ambiciones en París, Burgos, Madrid..., donde fuera que tu temperamento siempre insatisfecho te llevara. Más allá del padecimiento de la mujer a quien amabas, que murió fatigada por el asma cuando la penuria de la posguerra recién amainaba, me pregunto si te paraste a considerar las consecuencias que tu ausencia tan prolongada podía acarrear a los cuatro hijos que compartíais. Ojalá que no. Conozco los estragos silenciosos que el tiempo les produjo y, muchos años después, en la hora triste de tu muerte, deudor tú de otra familia, sufrí la quiebra en que tu olvido postrero de ellos nos sumió a todos.

Añoro los momentos en los que buscaba el refugio fértil de tu

biblioteca, en los que te interrogaba sobre cualquier cosa y tu voz protectora y cálida me daba respuestas estimulantes y justas. Personalmente no puedo reprocharte nada. Soy hijo de azares diversos, pero uno, y fundamental, fuiste tú. Sé que los tiempos eran otros, sé que tú mismo eras el desvalido producto de naufragios familiares anteriores a ti y, si me abstraigo, incluso soy capaz de admirar el solipsista desapego con que perseguías tu destino de escritor. No creas, por otra parte, que tus enseñanzas fueron en balde. Algunas sí, pero pocas. En cuanto al final, eras viejo, eras débil, quizá no fue del todo tu voluntad. Como escritor, no me sorprende. La realidad –eso también me lo enseñaste– está hecha de claroscuros y tú –tan poderoso en tantas facetas– no podías ser menos. Yo mismo no estoy a salvo. Asumo que el relato esbozado en estas líneas seguramente contiene fisuras. Perdóname la ceguera, si es así, y perdóname la exhibición de nuestra intimidad. Lamento si mi amor, que perdura, no ha resistido mejor el asedio.

MARCOS

El País, primavera de 2016

MI VIDA CON KURT SCHWITTERS

A finales de 2005 recibí el encargo de dar una conferencia en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid sobre un cuadro cualquiera de su colección. El sentido común habría dictado elegir una obra clásica, un retrato, una escena de costumbres o mitológica, incluso un bodegón, en orden a contar con una base figurativa sobre la que tejer cómodamente un relato; en cambio opté por un collage abstracto de 18,2 × 14,5 cm, que no se expone siempre en las salas del museo y que pertenece a un período, las vanguardias del siglo XX, tan complejo como profusamente expurgado. Si bien me di cuenta pronto del embrollo, no había buscado ponerme las cosas fáciles; la mía no fue una elección rebuscada sino quizá la única posible en un período triste de mi vida. Y eso a pesar de que no podía aducir una relación especial con *Billete de entrada*, que así se llamaba el collage. Era el que más me gustaba de los cinco que posee el Museo Thyssen de Kurt Schwitters, pero para los fines que perseguía me habrían servido igualmente los cuatro restantes. Mi relación especial era con el propio Kurt Schwitters.

Al fondo, cómo no, hay una raíz sentimental.

Los orígenes me llevan al año 1982. Durante ese curso y creo que parte del anterior, mi padre me recogía algunos días en el colegio y me devolvía a la mañana siguiente. Los planes que discurren los padres para entretener a sus hijos suelen ser limitados, todavía más si se desarrollan en ese tiempo artificialmente acotado reservado a los progenitores que no viven con los suyos a diario. Ni nosotros éramos diferentes ni había mucho que hacer en ese Madrid de 1982. Íbamos al cine o a una exposición o, si ya era temporada, a los toros; cenábamos en un restaurante y poco más. He olvidado las corridas a las que asistimos y la mayoría de las películas y exposiciones. No recuerdo tardes concretas sino la excepcionalidad que caracterizaba las horas pasadas junto a mi padre: la ruptura de la cotidianeidad, de los horarios y los escenarios habituales; el aprendizaje de códigos distintos; la camaradería entre varones, tan desusada para mí, más acostumbrado a los universos femeninos. Las películas, las exposiciones, me proporcionaban claves valiosas, pero por lo general apenas representaban un interludio frente a la oportunidad, que se me presentaba el resto del tiempo, de impregnarme de la personalidad de mi padre. La excepción fue una exposición de Kurt Schwitters

celebrada en la Fundación Juan March. Si esta se fijó a la memoria se debió solo indirectamente a Schwitters. Mi criterio no era tan afinado como para discriminar la suya de otras muestras que se celebraron el mismo año y que asimismo visité en compañía de mi padre. Estaba en la época de la absorción, no del cribado. Si perdura la suya es porque me permitió percibir con nitidez el entusiasmo de mi padre, un entusiasmo no fingido, independiente del hecho de tenerme a su lado. No hay que tomarlo como un demérito de otras exposiciones de la misma época. Me acuerdo de una antológica de Matisse, a quien mi padre estimaba muchísimo. Pero Matisse era Matisse y lo tenía siempre presente y a Schwitters imagino que lo redescubrió en parte mientras me lo enseñaba. Tal vez me equivoque o tal vez su emoción fuera efectivamente especial pero se debiera a razones distintas, como que ninguna borrasca de las que ensombrecen el horizonte de los adultos nublara su ánimo; el caso es que fue su inesperado gozo lo que despertó en mí un gozo mimético. Casi todo lo que sabía de Schwitters, hasta que comencé a preparar mi charla en el Thyssen, lo aprendí aquella tarde. No es casual que después de tantos años conserve el catálogo, firmado y fechado, ni que durante los meses siguientes me dedicara a hacer un buen número de collages inequívocamente influidos por los suyos.

Pero me estoy adelantando. Antes de proseguir, debo aclarar que mi padre era pintor y que mucho antes de imaginar yo los rudimentos de mi oficio conocía los del suyo. En el 82, mi dormitorio en casa de mi madre, no muy grande, tenía enseres propios de mi edad: una mesa de estudio, una cama nido con el cajón inferior reconvertido en almacén de viejos juguetes y una estantería de tres cuerpos, uno para el tocadiscos y unos pocos LP, otro para objetos y piezas dispersas de mi colección de quincallas arqueológicas y, el tercero, para mi incipiente biblioteca: los cuentos completos de Cortázar y de Poe, casi seguro que lo fundamental de Borges y Kafka; es probable que algo de Onetti; puede, incluso, que ya Nabokov... Y en el suelo, apoyada contra un costado de la mesa, una Olivetti portátil, regalo de mi abuelo materno, con la que había empezado a escribir relatos vacilantes.

Pero no siempre había sido así mi cuarto ni la escritura mi más clara vocación. Cuando mi padre no me recogía en el colegio ni era necesario crear tiempos reglados para encontrarnos, habíamos vivido en una casa mayor donde mi cuarto de juegos había sido su estudio de trabajo. Allí pintaba, imitándolo a él, en cuadernos y lienzos suyos. En aquellos meses del 82, tras descubrir a Schwitters, me limité a recuperar una afición previa a la literaria. La diferencia es que no disponía de tanto espacio ni del suministro ilimitado de materiales, y no pintaba. Con recortes variopintos y con imágenes de revistas trasplantadas a cartulina mediante disolvente, componía collages a la

manera de Kurt Schwitters. Superar su influjo me llevó algo menos de un año. En algún momento tomé conciencia de mis límites o me aburrí y volví a la máquina de escribir.

Creo que con esto queda explicada la raíz sentimental de mi elección de una obra de Schwitters para mi conferencia del Thyssen. Sin embargo, no fue esta la única razón. La principal es que Schwitters y esos collages que me inspiró ponen ante mí el primer misterio con el que todo artista ha de vérselas: su propia vocación. Pensar en Schwitters me conduce a interrogarme por el porqué de que haya acabado siendo escritor. Lo normal sería que ese enigma lo simbolizara otro escritor o un libro leído en la infancia que me hubiesen despertado un deseo de emulación, y no un pintor, aunque este, como es el caso de Schwitters, además tenga una abundante obra literaria.

Las preguntas proliferan. Dejar de vivir con mi padre supuso quedarme sin el cuarto de juegos que había sido su estudio. Ahora bien, ¿habría continuado apegado a su oficio si no se hubiera ido? ¿No tiraban de mí otras fuerzas que me habrían conducido a la literatura en cualquier caso? Freud está a mano para ofrecer respuestas, pero conformarnos con ellas sería tan descabellado como atribuir la brevedad de mi romance con Schwitters a las características de mi dormitorio de adolescente, donde difícilmente habrían cabido caballetes y pinturas. ¿Por qué se impuso la literatura, si me era más cercana la pintura? Asuntos así no se deciden: ocurren sin darnos cuenta.

A los profesionales de otros oficios, sobre todo si redundan en beneficios tangibles, quizá les sea posible aducir razones objetivas que expliquen su elección. Por el contrario, los oficios artísticos nacen de un impulso eminentemente egoísta y el beneficio, si lo reportan, no es tan claro. De haberlo, sería de carácter espiritual y eso resulta tan difícil de mesurar como de compartir. Un escritor puede argüir que le hizo escritor una larga convalecencia infantil en la que solo disponía de libros para entretenerse, un pintor que fue un verano en el que se interesó por una prima aficionada al arte y un compositor que fue el martilleo de un vecino pianista. Ahora bien, ninguna de las anteriores son verdaderas razones. No explican el empeño, no explican la constancia, no explican la locura ni el sufrimiento que a menudo acompaña al trabajo. Un oficio artístico es como otros. Aprenderlo es cuestión de perseverancia. Cualquiera, a condición de que le dedique la cantidad de tiempo necesario, es capaz de obtener resultados dignos si realmente se empeña. Lo extraño es ese empeño. El porqué de que alguien emprenda por su cuenta y riesgo tan arduo aprendizaje es inescrutable. Y lo son las razones, aunque quizá un poco menos, que nos inclinan hacia una u otra disciplina.

Veamos lo que cuenta Schwitters acerca de su caso en un texto

titulado «Kurt Schwitters por sí mismo: Origen y desarrollo».1 He extractado una pequeña parte, pues es un texto largo donde resume su trayectoria artística remontándose, antes de su nacimiento, al origen burgués de sus padres. Escribe Schwitters, para referirse a sus comienzos: «Mi primera estancia en el campo. Allí tenía un jardincito. Rosas, fresas, una montaña y un estanque artificiales. En el otoño de 1901 otros niños del pueblo destrozaron mi jardín conmigo delante. Con la rabia me entró el baile de San Vito. Dos años enfermo, incapaz por completo de trabajar. Con la enfermedad cambiaron mis intereses. Me di cuenta de mi amor por el arte. Al principio hice pinitos de *couplet* como los del teatro de variedades. Una noche de plenilunio me sorprendió la luna clara y fría. Desde entonces escribí versos sentimentales. Entonces me parecía que la música era el Arte. Aprendí las notas y tocaba toda la tarde. En 1906 vi en Isernhagen por primera vez un paisaje claro de luna y comencé a pintar. Cien acuarelas de claros de luna con la naturaleza como modelo. A la luz de una vela decidí hacerme pintor».

Schwitters emplea el tono paródico característico de sus escritos. No obstante, el astuto encadenamiento de acontecimientos epifánicos no logra ocultar la raigambre sentimental del texto, una elaboración similar a la que esbocé al principio acerca de mí mismo. Tenemos la enfermedad, que en el caso de Schwitters era la epilepsia (qué casualidad), tenemos la soledad de un niño al que destrozan un jardín (qué niño más raro), tenemos la naturaleza y una sensibilidad conmovida ante ella, pero, aunque cada elemento aparenta ser verdadero, el conjunto resulta estereotipado. Por ejemplo, afirma Schwitters que con la enfermedad se dio cuenta de su amor por el Arte, pero no dice lo más importante: ¿de dónde procede ese amor? Schwitters estuvo más cerca de dar una respuesta en una carta, escrita en abril de 1941, mientras estaba recluido en el campo de la Isla de Man donde las autoridades inglesas, en guerra con Alemania, internaban a los exiliados alemanes. Allí, aunque resulte extraño, fue relativamente feliz, pues en el campo abundaban los intelectuales y artistas, y disponía de un estudio y material para trabajar. Cuando escribió la carta había empezado la liberación de los internos y Schwitters, uno de los últimos autorizados a salir, se queja de su soledad. Escribe a una amiga: «Ahora soy el último artista. Los otros están libres. Pero todo me da igual. Si me quedo aquí, no tengo que ocuparme de mí mismo. Si me liberan, saborearé la libertad. Si llego a irme a USA, entonces estaré allí». Y concluye: «Se tiene la felicidad que está dentro de uno».

Pese a la altiva autosuficiencia con que Schwitters intenta disimularlo, cada línea de la misiva proclama su condición de prisionero. Transmite su angustia por la espera, su desesperación por

no ser dueño de su destino, el miedo al futuro si recobra la libertad... En lugar de describirse, recita una letanía para convencerse de la futilidad de todo lamento. La frase final es parte de la misma estrategia, el colofón retórico necesario. Sin embargo, también sostiene la impostura; apuntala la despreocupación acerca del porvenir que Schwitters pretendía representar, y, aunque no responda al estado de ánimo que lo gobernaba, su rotundidad señala que sí expresa algo de lo que estaba convencido. «Se tiene la felicidad que está dentro de uno.» Como toda sentencia que no necesita una larga digestión para ser comprendida, es casi una perogrullada. Podría ser la frase de un místico o la de un cantamañanas escritor de manuales de autoayuda. Lo interesante no es la verdad que pueda contener, sino lo que desvela del propio Schwitters.

Se diría que toda labor artística proviene de la experimentación de esa felicidad a la que alude la frase o de su búsqueda. No todos los artistas responden a los mismos estímulos. Los hay soberbios, para quienes el mundo es un lugar demasiado pequeño y los triunfos escasos; tan humildes o asustadizos que pasan la vida escondidos; y de todas las gradaciones entre ambos extremos. Pero el *mínimo común denominador*, que muchos olvidan por el camino, es una necesidad originaria de encierro para construir con su imaginación una realidad de la que ellos sean los únicos señores. Más tarde vienen los claros de luna y las decisiones tomadas a la luz de una vela.

¿Quién era Kurt Schwitters? Hasta donde llegan mis lecturas, parece ser que ni entre sus contemporáneos hubo consenso. *Circunspecto*, *mesurado*, *introvertido*, *solitario*, *inseguro*, *rebelde*, *transgresor*, *iconoclasta*, *provocador*..., son algunos de los adjetivos con los que se le describe. Hay quien resalta su timidez, su dificultad casi autista para las relaciones sociales, pero sabemos que, a partir de 1918, tras la revolución de Weimar, cuando conectó con los movimientos vanguardistas, y, hasta que a principios de los treinta el ambiente político se radicalizó, estuvo en todos los saraos de su época, saraos muy poco comedidos en los que el *happening* artístico de aire reivindicativo se mezclaba con la más alocada diversión. Durante su formación frecuentó todos los ismos, pero no se sintió a gusto en ninguno y acabó formando el único ismo unipersonal de la historia de las vanguardias: MERZ (o dadaísmo de un solo hombre, como alguna vez lo definió). Propagó la nueva fe moderna, enrolándose en diversas giras dadás por Alemania, Bélgica, Checoslovaquia y Holanda, y, sin embargo, hasta su marcha al exilio, siempre residió con su mujer en Hannover, su provinciana ciudad natal, en el edificio, propiedad de su familia, donde vivían sus padres. Organizó innumerables fiestas, recitales poéticos y veladas artísticas que a menudo culminaba bailando sobre el escenario, pero con frecuencia se mostraba en

público abstraído, ausente. Le gustaba la gente, el diálogo, sentirse parte de una corriente, influir y ser influido, y con igual intensidad necesitaba de largos períodos de aislamiento. Aunque entre sus amigos pasaba por discreto, correcto en los modales y en el vestir, en Hannover le perseguía la fama de excéntrico y desaliñado por el sombrero rígido con el que iba tocado y por recorrer la ciudad en bicicleta a la búsqueda de deshechos para sus collages y ensamblajes. En varias ocasiones se definió como melancólico, pero desde su infancia desplegó tal hiperactividad (como artista multidisciplinar, como tipógrafo, como diseñador, como editor de revistas, como impulsor de movimientos...) que nadie le atribuiría los rasgos del melancólico. Compuso un *scherzo* para estornudos y una sinfonía fonética, la *Ursonate*, y antes, en su primera juventud, había escrito un ensayo de estética en el que trataba de aplicar el rigor de la técnica musical a las artes plásticas. Los miembros del politizado dadaísmo berlinés le cerraron las puertas del movimiento acusándolo de apolítico, pero en 1932, cuando el paso entrañaba una peligrosa significación, se afilió al Partido Socialdemócrata Alemán, mientras que mucho antes, en la guerra del 14, había conseguido su expulsión del ejército haciéndose el tonto con el ingenioso método de llamar a sus superiores por una graduación bastante mayor de la que en rigor les correspondía. Firmó manifiestos en los que se condenaba la representación artística de la naturaleza y fue uno de los principales propagandistas de la abstracción, pero por temporadas siguió pintando paisajes naturalistas y retratos. Hay quien destaca su capacidad para alimentar con mimo una extensísima red de contactos, en aras de mantenerse al tanto de lo que sucedía en la escena artística internacional, y quien le atribuye, por el contrario, una compulsión hacia el disparate y el humor que en ocasiones, según quién fuera su víctima, podía granjearle antipatías viscerales.

Un testigo cuenta que, cuando Schwitters conoció a León Trotski en 1926, se acercó a la mesa a la que estaba sentado con su mujer, Natalia Sedova, recitando el *scherzo* para estornudos y luego afirmó solemne que su *Ursonate* era la revolución permanente. Afortunadamente Trotski no era tan acartonado como algunos de sus seguidores alemanes y terminó, aunque dubitativo, recitando a dúo el *scherzo*.

Una anécdota aún más disparatada la refiere Fred Uhlman, con quien Schwitters coincidió en la Isla de Man, en su libro de memorias *Brilla el sol en París*: «Un día, contaba Schwitters, me paró un tartamudo por la calle. *P... p... podría, por f... f... f... avor, decirme dónde p... p... p... podría comprar un clavo de c... c... cobre?* Le indiqué el camino para irse a la ferretería y se fue. Pero yo conocía un atajo y llegué mucho antes que él. *Q... q... q... quiero comprar un clavo de cobre*,

le dije tartamudeando al ferretero. Me mostró unos clavos de cobre. *¿Son bastante largos?*, preguntó. *N... n... no*, dije, *los quiero m... m... más largos*. El hombre trajo más clavos pero ninguno era bastante largo. Por fin encontró uno enorme, de veinticinco centímetros. *S... s... sí, dije, es... es... este es maravilloso. Por f... f... favor, cla... cla... cláveselo en el trasero*. Y me fui. Un minuto después entró en la tienda el verdadero tartamudo... y salió a toda prisa».2

Los contrastes en la personalidad de Schwitters son tan agudos que cabe la suspicacia. El histrionismo, la afectación, formaban parte del espíritu cultural de la época, estrechamente ligados a los programas de renovación de los distintos movimientos artísticos, y es posible que algunos de sus excesos obedecieran a una pose. Schwitters tenía un agudo talento para la publicidad (vivió de ella durante años), e igual que empapeló los solemnes exhibidores publicitarios de Hannover con carteles irreverentes para promocionar su libro de poemas *An Anna Blume*, no debe descartarse que su imagen en sociedad contuviera los gruesos trazos necesarios para construirse un personaje, una máscara. En el acento de sus adversarios al denunciarlo subyace, no obstante, el prejuicio. En mi opinión, la mayoría de sus excentricidades despiden más autenticidad que artificio y tengo la impresión de que efectivamente era un personaje peculiar pero genuino, un inhibido patológico, superdotado y omnívoro, que consiguió reinventarse y sobreponerse en la intemperie del mundo adulto a los miedos de su infancia burguesa haciéndose refractario a todo convencionalismo (también al dictatorial de lo anticonvencional). Pero supongamos que sus críticos tuvieran razón. El posible fingimiento o rebuscamiento de sus actitudes no empañaría su obra. Las anécdotas acerca de un artista, su origen social, quiénes eran sus padres, cómo fue su infancia, cómo vivió, incluso sus opiniones acerca del mundo o de sí mismo, son triviales. No deben interferir en el juicio sobre su obra.

Hay algo en lo que Kurt Schwitters fue modélico: el empecinamiento con que persiguió sus objetivos artísticos, su entrega absoluta. Si fuéramos estrictos, ni siquiera este férreo compromiso debiera tenerse en cuenta (no es un dato relevante cuánto trabaja un artista, si lo hace los domingos o todos los días, si sufre o no). Aun así, confieso que es una de las razones de mi interés por él. Encuentro conmovedora la terquedad con que se dedicó a su obra, así como la desazón que lo invadió cuando los avatares del exilio y la guerra interrumpieron su desarrollo. Quienes lo conocieron coinciden en que trabajaba las veinticuatro horas del día. Ré Soupault, la esposa del escritor y activista Philippe Soupault, que estuvo invitada en su casa de Hannover, cuenta: «Schwitters era un hombre muy sencillo y de una extremada gentileza. Perpetuamente estaba creando alguna cosa, un poema, una puesta en escena, o recogiendo algún objeto para uno de

sus ensamblajes». Stefan Themerson, que coincidió con él en 1944, en unas conferencias organizadas en Londres por el Pen Club, recuerda: «Por el camino del Instituto Francés había recogido en las ruinas un trozo de metal de uno o dos pies de largo. Sentado detrás de mí, en el hall, estaba ocupado realizando una escultura durante el discurso de E. M. Forster». Su actividad era tan constante, y tan dependiente su ánimo de ella, que uno piensa que constituía la excusa que le permitía vivir. Dicho así, parece una licencia un tanto exagerada. No lo es, en cambio, si hacemos caso del testimonio de su hijo, según el cual, en los últimos meses de su vida, repitió varias veces que, si la enfermedad le impedía trabajar, no quería seguir viviendo.

Lo que mejor ejemplifica la dependencia de Schwitters de su trabajo fue su congoja por tener que abandonar, al irse de Alemania, su primera construcción MERZ (MERZbau). En las dos etapas de su exilio, primero en Noruega y luego en Inglaterra, trató de emularla, pero ningún intento lo llevó hasta el final y, cuando acabada la guerra tuvo noticia de la destrucción de la de Hannover, según su hijo sufrió un ataque. Hasta su muerte, en 1948, buscó una subvención para rehacerla. Pero ¿qué era una MERZbau? Nada menos que una escultura habitable y en perpetuo crecimiento, un ensamblaje gigante, surgido de la transformación de un interior arquitectónico a través de su fusión –mediante escayola y alambres– con el mobiliario, los elementos decorativos, el menaje y los objetos recogidos en la calle que Schwitters le iba sumando. Imaginemos su feliz ensimismamiento al concebir semejante empresa. La de la casa de Hannover creció tanto que llegó a ocupar tres plantas del edificio.

Schwitters no era un creador de trances súbitos, no se limitaba a buscar la felicidad dentro de sí al capricho de irracionales impulsos, como alguien que encuentra en la actividad constante un medio de entretener la certeza de la muerte. Su obra estaba fundada en unos principios estéticos comunes para las diferentes disciplinas que frecuentó. Esa era, precisamente, la idea central del universo MERZ: la interconexión de todas las artes. Los MERZbaus quizá resulten hoy una extravagancia, pero obedecían a las mismas leyes que sus collages y a la vez respondían a una teoría sobre la arquitectura y los espacios habitables que desarrolló en diversos textos.

La faceta ensayística de Schwitters es una demostración elocuente de sus tremendas capacidades, aunque nada añade a sus cualidades de artista plástico. Es evidente que toda obra artística debe ser consecuente con una cierta idea estética (presuponerla, contenerla, ilustrarla), pero ni es necesario que su hacedor la explique fuera de los márgenes de su obra ni es obligado tan siquiera que la tenga sistematizada de modo consciente. Lo principal es la obra, su coherencia interna, no el aparato teórico con que la envolvamos. Hay

artistas que jamás teorizaron sobre sus intenciones estéticas, y artistas que sí. Ser de una manera o de otra no los hace mejores ni peores. Que Schwitters tuviera un pensamiento estético bien trabado y que fuera capaz de exponerlo por escrito, dice de él como intelectual, pero no como artista, y desde luego no es el aspecto más destacable de su figura.

Sí es relevante, y se trata de algo sobre lo que teorizó, su rechazo visceral a toda concepción utilitaria o instrumental del arte con fines ideológicos o de otro tipo.

En un escrito MERZ de 1921, afirma, refiriéndose a la corriente dadaísta encabezada por Hülsenbeck, que propugnaba un arte político: «Yo soy tolerante y dejo a cada cual su concepción del mundo, pero tengo que mencionar que tales concepciones son ajenas a MERZ. Merz se propone como principio solamente el arte, porque ningún hombre puede servir a dos señores». Dos años después, en 1923, en el «Manifiesto del arte proletario» que redactaron él y Theo van Doesburg y que más tarde firmaron Arp, Spengemann y Tzara, se afirman cosas como las siguientes: «El arte es libre en la utilización de sus medios, pero está atado a sus propias leyes y solamente a ellas». «Por superfluo que suene, en el fondo es igual que alguien pinte un ejército rojo con Trotski a la cabeza que un ejército imperial con Napoleón a la cabeza. Para el valor del cuadro, como obra de arte, es indiferente si deben ser despertados instintos proletarios o sentimientos patrióticos. Desde el punto de vista artístico, tanto lo uno como lo otro es un fraude.» De lo contrario, «no sería universal ni surgiría de un sentimiento de ciudadanía del mundo, sino de posturas individuales y sociales limitadas temporal y espacialmente». «El arte debe suscitar, solamente con sus propios medios, las fuerzas creativas del hombre; su meta es el hombre maduro, ya sea proletario o burgués. Solamente los pequeños talentos no pueden dominar, por escasez de cultura, las cosas en su verdadera proporción, y debido a sus limitaciones hacer algo así como arte proletario, esto es, política en estado pictórico.»

Eso decían Schwitters, Arp y Tzara, tan lejos como en 1923, para oponerse a una situación muy concreta: los intentos, auspiciados por la izquierda comunista, de servirse del arte con un propósito propagandístico. La retórica, los términos del manifiesto, suenan anticuados, pero la batalla que refleja sigue presente en casi todas las artes. De un lado, aquellos para quienes el arte se debe a sus propias leyes y, de otro, aquellos que lo ponen al servicio de algo, una ideología o una determinada idea de orden. Entre los críticos, abundan los defensores de una literatura comprometida con la sociedad, dirigida a construir un discurso crítico sobre ella. En las artes plásticas conviven dos fenómenos, en principio antagónicos, que acaban

convergiendo en la misma interpretación espuria: por un lado, aquellos críticos recalcitrantes que, necesitados de un asidero *argumental*, siguen colocando por encima de otras artes las artes de representación, ya sea en su versión clásica o en la conceptual, y, por otro, aquellos popes, militantes de una modernidad en perpetua fuga, que legislan sobre los géneros artísticos, autorizando unos y excomulgando otros, en función de su idoneidad coyuntural. Tanto los primeros como los segundos, y no digamos el crítico literario que reclama compromiso, tienen una idea subsidiaria del arte, y en ese sentido son el reflejo posmoderno de la actitud denunciada por Schwitters en su manifiesto.

Frente a concepciones como las anteriores, Schwitters reivindicaba la libertad, la insubordinación del arte a todo mandamiento exógeno. Dice en un texto: «Arte es un concepto primitivo, sublime como la divinidad, inexplicable como la vida, indefinible y gratuito. La obra nace como consecuencia de la evaluación artística de sus elementos. Yo solo sé cómo lo hago yo, conozco mi material, del que me valgo, y no sé con qué finalidad». Esto no implica que se mantuviera alejado de la realidad o que propugnara un arte alejado de ella. Todo lo contrario. De sí mismo dijo que pertenecía a su época más que los políticos de su tiempo. La razón no hay que buscarla en las referencias temporales que abundan en su obra gracias a las fotos y recortes periodísticos y publicitarios incorporados a la composición mediante la técnica del collage. Su contemporaneidad radica en lo que hay detrás, su misma elección de esa técnica entonces aún joven, el aliento desacralizador, la defenestración del *tema* en favor del *gesto*... Toda obra artística nace en un tiempo concreto y, si no es impostura, no puede sino reflejar su espíritu. Es más, podríamos afirmar que una de las garantías de su atemporalidad, de que sea entendida y apreciada en todas las épocas, es que sea fiel a su tiempo. Cualquier clásico, sea de la música, de la pintura o de la literatura, lo fue. La manera de lograrlo no es ceñirse corpiños ideológicos ni buscar el aplauso de la mayoría ni hacer caso de las directrices de quienes se erigen en intérpretes de la modernidad ni, en el caso de la literatura, practicar un realismo de tinte costumbrista. Las modas y las ideologías pasan, las representaciones sociales también. El mejor modo es enfrentarse a la creación con total libertad, dejando que las corrientes ocultas de nuestro subconsciente (los miedos, las incertidumbres, las alegrías, los sueños..., asuntos sobre los que inciden las características de nuestro tiempo) afloren y nos impregnen. Ser fiel a esta premisa no garantiza que vayamos a triunfar como artistas, pero, sin seguirla, no parece factible construir una obra perdurable.

En algún punto de este texto afirmé que las disciplinas artísticas son oficios y que, en cuanto tales, pueden aprenderse. ¿Significa eso que

cualquiera que le sume un aprendizaje serio a la libertad que reivindicaba Schwitters podría lograr una obra, como la suya, digna de admiración? Seguramente no desmerecerían los resultados el esfuerzo y responderían al espíritu de su época, pero es evidente que se necesitaría algo más. Para empezar, cierta predisposición. A ello me refería cuando sugería que, así como son inescrutables las razones que nos empujan a abrazar una vocación artística, no lo son tanto las que nos inclinan por un arte determinado. Es decir, que no estamos dotados por igual para todas las artes; que poseemos, supongo, aptitudes aprendidas o innatas que casan mejor con unas que con otras. El caso de Kurt Schwitters resulta, una vez más, paradigmático. Schwitters, ya lo señalé, era también escritor. Sus obras completas, que lo son en parte, pues destruyó muchos de sus escritos, abarcan en su edición alemana más de mil novecientas diecisiete páginas repartidas en cinco tomos. Practicó casi todos los géneros: poesía, ensayo, novela, cuento, autobiografía... Más que la música, la literatura fue, por la intensidad de su dedicación a ella, su segunda vocación después de la pintura. De hecho, hasta mediados de los años veinte las simultaneó. Sin embargo, ni remotamente ocupa en la literatura el mismo lugar que ocupa en la historia de la pintura, y ello a pesar de que, fiel a la concepción MERZ, aplicó los mismos principios a una y a otra.

No he leído más que unos pocos poemas y cuentos de Schwitters y solo puedo conjeturar. De todos los géneros literarios que practicó, la poesía es en el que demostró mayor solvencia. La razón es sencilla, casi pueril: Schwitters intentó aplicar a su literatura los ideales de abstracción que aplicó a su obra plástica y, si bien estos son parcialmente asimilables por la poesía gracias a su brevedad e inmediatez, no funcionan en narrativa. La narrativa, lo indica la palabra, es tiempo en movimiento. Aguarda, avanza, retrocede. Su forma es la estructura del relato, que no es una forma pura sino mera dosificación estilizada de la información que lo hace comprensible. Los relatos de Schwitters resultan repetitivos porque priman la forma sobre la estructura. Le interesa la acumulación, no dirigirse *ordenadamente* a ningún fin. No avanzan ni profundizan, y ni siquiera son totalmente abstractos, pues, necesitado de especiarlos con algo, los gobierna un afán paródico, grotesco, caricaturesco. En la poesía, en cambio, liberado de la servidumbre de narrar, se valió de su técnica plástica preferida, el collage, y se acercó así a su ideal de abstracción. La función que en sus collages de papel cumplen los recortes de distinta procedencia la cumplen en su poesía las frases partidas, las uniones azarosas de palabras, las onomatopeyas, las intempestivas banalidades. A partir de un material heterogéneo, modela la forma mediante la repetición de vocablos con una fuerte sonoridad emocional. El problema reside en que no modula, no busca sentido, no

indaga. Aparte de la formal, la única intención de su poesía parece ser la de provocar reacciones intuitivas. Una frase del prefacio de su primer libro de poemas lo confirma: «Esto no encierra sentido alguno, pero genera una cierta percepción del mundo y eso es lo que importa». Creo que esta es la mirada de un pintor. La de un escritor, incluso la de un poeta, difiere. Aunque no siempre utilice un pensamiento racional ni lógico, el escritor se vale de la palabra y la palabra busca articularse con otras palabras. El escritor se interroga por algo o nos muestra algo. Si no hay sentido, su labor consiste precisamente en señalar su ausencia. Pretende generar cierta percepción del mundo, pero necesita un sentido, lo persigue.

Este es el poema más conocido de Schwitters:

PARA ANA FLOR

¡Oh tú, amada de mis 27 sentidos, te quiero!
Tú, de ti, a ti, para ti, yo para ti, tú para mí,
¿nosotros?
¡Esta declaración no tiene nada que ver aquí!

¿Quién eres tú, mujer desconocida? Tú eres ¿eres tú?
La gente dice que tú no existes.
Déjales hablar, ellos no saben de qué va la feria.

Tú llevas el sombrero sobre tus pies y te paseas sobre
las manos,
Sobre las manos paseas tú.

¡Eh!, divide tus rojos vestidos en pliegues blancos,
Roja te quiero, Ana Flor, roja te quiero.

Tú, de ti, a ti, para ti, yo para ti, tú para mí,
¿nosotros?
Esta declaración no tiene nada que ver aquí.
¡Arrojémosla a la fría brasa!

Ana Flor, roja Ana Flor, ¿cómo dice la gente?
Adivinanza:
1. Un pájaro tiene Ana Flor
2. Ana Flor es roja
3. ¿Qué color tiene el pájaro?

Azul es el color de tus cabellos amarillos,
Rojo es el color de tu pájaro verde.
Tú, sencilla muchacha con su vestido de todos los
días,
Tú, querido animal verde, ¡te quiero!

Tú, de ti, a ti, para ti, yo para ti, tu para mí,

¿nosotros?
Esta declaración no tiene nada que ver aquí.
¡Arrojémosla a la caldera!

¡Ana Flor, Ana, A-N-A!
Deletreo tu nombre gota a gota.
Tu nombre gotea como la grasa de buey fundida.
Tú lo sabes, Ana, lo sabes ya,
Se te puede leer también por detrás.
Y tú, la más hermosa de todas,
Tú eres por detrás como por delante:
A-N-A.
Gotas de grasa de buey caen acariciando mi espalda.
Ana Flor, a ti, animal de gotas,
¡Yo – te – quiero![3]

La dependencia del *sentido* por parte del escritor no presupone una superioridad de su arte con respecto a otras; es consecuencia del material con el cual trabaja. Las palabras solo nombran. Son sonidos, dibujos en el papel. Remiten a algo y es ese algo el que debe ser correctamente entendido; entendido en su interacción con otras palabras que a su vez amplifican el campo sujeto a interpretación. El pintor, al contrario, trabaja en un espacio físico reducido –una tabla, un lienzo, un papel–, y su tarea consiste en desestabilizarlo para luego ordenarlo. No tiene vedado apelar por medio de imágenes naturalistas o referencias metapictóricas a un sustrato cultural o sentimental anterior, pero su verdadero triunfo sobre el espacio acotado del cuadro depende de la forma y del color, no de la representación. De hecho, como en el arte abstracto, puede prescindir de ella. El escritor no es tan libre, ya que el fruto de su imaginación habita en un mundo, aunque sea imaginario, que lo contiene. A diferencia de la pintura, que entra por los ojos y acude directamente al cerebro, en la literatura proliferan los filtros.

Detengámonos un instante en *Billete de entrada*, ya que lo elegí como percha de mi conferencia.

Compositivamente, se divide en dos franjas verticales de distinta gravedad. Una, la del margen izquierdo, la integran superficies diferenciadas de color (ocre, naranja, negro, gris, verde) que, al estrecharse en dirección descendente, cargan su peso sobre la parte inferior del collage. La otra, la del margen derecho, la ocupa una amalgama de elementos (un trozo de papel impreso de color violeta, la entrada de un museo, un pedazo de una guía telefónica, la sílaba *ma* rasgada de una revista o un cartel publicitario...). Este lado parece flotar con una gravedad más difusa, debido a la horizontalidad que imponen las letras insertas. Toda la estrategia del collage reside en señalar esa diferencia al mismo tiempo que intenta conciliarla: verticalidad frente a horizontalidad, la uniformidad de los planos de color frente al multimatérico abigarramiento tipográfico; los ocres, verdes y amarillos frente al negro de la tinta impresa. El equilibrio lo proporcionan tres elementos estructurales: la sílaba *ma* en letras negras minúsculas, que sostiene el peso de la composición ayudada en el lado izquierdo por una mancha blanca sobre la que se apoya en parte; la letra *M* amarilla, que emerge por detrás introduciendo profundidad y color; y en la zona superior, reinando sobre ambos hemisferios, el único componente figurativo: una cabeza de zorro, enmarcada en verde, que sujeta en su boca un ratón muerto. Este es el elemento más singular, pues actúa como centro en una obra que no lo tiene. También hace evidente el sustrato irónico presente en otros elementos: ni es casual que la entrada sea de un museo, ni que en el trozo de guía telefónica, junto a uno de los nombres, aparezcan las palabras *redactor* y *noticias*, y, junto a otro, parte de la palabra

empapelador, que en alemán significa igualmente «pintor de brocha gorda». No es casual, pero las neuronas cerebrales encargadas de *recepcionar* los estímulos visuales no estarían menos satisfechas si el billete de entrada lo fuera de un tranvía y en la página telefónica aparecieran las palabras *acuario*, *bicicleta* y *abogado*. El guiño autorreferencial no es más que eso, un guiño, y no modifica lo esencial. Si se tratara de una obra contemporánea y, en lugar de sus 18,2 × 14,5 cm, midiese dos metros, seguramente proliferarían las voces *expertas* que dirían lo contrario. Convertir lo anecdótico en esencial es una vigorosa corriente entre curadores y críticos.

Hay una frase de Schwitters que resume su concepción del arte: «Arte significa crear, y no imitar, sea a la naturaleza o a otros colegas más relevantes».

Estoy de acuerdo con la primera aseveración, y solo en parte con la segunda. Picasso, que junto a Braque pasa por ser el inventor del collage, tuvo que ver algunas obras de este para descubrir las posibilidades compositivas de utilizar papeles pintados industrialmente.

Dejarse influir por los logros de otros es la única forma de evolucionar y aprender, al menos al principio. En los collages por los que aparqué temporalmente mi primera máquina de escribir tras visitar con mi padre la exposición de Schwitters intentaba seguir esa máxima. Aún conservo algunos, y solo en uno se advierte la huella de Schwitters. Todos fueron realizados a su semejanza, pero solo en ese me acerqué a la cualidad que distingue a Schwitters de contemporáneos suyos como Tzara, Max Ernst, Grosz o Johannes Baader, que también se dedicaron al collage. De ese grupo, tal vez solo Hannah Höch la dominó. Me refiero a la plasticidad. Mis collages están hechos con materiales similares a los de Schwitters, pero mi manera de componerlos se basó en una narratividad latente. O bien contienen mensajes explícitos, o bien algún juego humorístico o referencial. Los de Schwitters, aunque en ocasiones parezcan guiados por un afán provocador y reivindicativo de su moderna concepción del arte, son eminentemente plásticos. No anteponen ninguna narrativa a la que es su principal intención, la puramente formal. Lo confirma la siguiente cita extraída de un escrito de su época MERZ: «Lo verdaderamente importante es la configuración. Como el material es inesencial, utilizo cualquier material que admita el cuadro. En la medida en que combino diferentes tipos tengo, frente a la pintura al óleo, una ventaja, puesto que, aparte del color frente al color, también valoro la línea frente a la línea, la forma frente a la forma... Incluso el material frente al material».

Schwitters se refiere en esa cita a sus collages y ensamblajes. Sin embargo, la idea que subyace es aplicable a toda su producción y a la

pintura en general, incluso la más tradicional. «Soy pintor, clavo mis cuadros», escribió reveladoramente en otro texto.

Aquí termino.

El principal cometido de la pintura como arte es ordenar el espacio físico del cuadro alcanzando una cierta armonía a partir de elementos inarmónicos surgidos de su seno, pero cuidando, para no simplificarse y volverse decorativa, de que por el camino lo inarmónico, el caos originario, no se desvirtúe. Si no hay lucha, y esta no aflora a la superficie, no hay pintura. Su especificidad frente a otras artes reside en que permite al espectador participar de esa dialéctica, contemplar a la vez el proceso y el resultado, y hacerlo con la inmediatez de un vistazo. Kurt Schwitters lo logró admirablemente en toda su obra. A él le debo mi entendimiento de la pintura tal como lo acabo de esbozar. A Kurt Schwitters y a mi padre, que siempre me iluminó mundos.

Conferencia leída en el Museo Thyssen-Bornemisza,
primavera de 2006

OTRA VEZ MATISSE

Si la función del arte es inquietar, remover, obligar a pensar fuera de la convención o del estereotipo, ¿cómo deberíamos tomarnos esta afirmación de Matisse en sus escritos: «Sueño con un arte de equilibrio, de tranquilidad, sin tema que inquiete o preocupe, algo así como un lenitivo, un calmante cerebral parecido a un buen sillón».[1] Basta contemplar cualquier obra de Matisse para concluir que, si ese era su objetivo, lo logró plenamente. Ahora bien, no piensa en calmantes quien no los necesita. Asumiendo que el lenitivo es el punto de llegada, es obligado preguntarse de dónde parte Matisse, qué había antes. La única respuesta posible es, por su sencillez, casi pueril: un mundo tumultuoso de contrastes y contradicciones, la vida. La vida es lo que nunca se debe eludir, lo que siempre está ahí, y Matisse no la elude, está en todos sus cuadros. Sus aristas son visibles en los arabescos que se retan desde alfombras y tapices, en las apabullantes fugas de color, en la dialéctica perenne exterior-interior, en la desequilibrante distorsión de los planos. Da igual que al final prevalezca lo que parece un instante de sosiego, la sensualidad de un cuerpo femenino o la idílica quietud de un mar en verano. En la pintura no hay un antes y un después, todo sucede simultáneamente, y Matisse ejemplifica como el mejor ese ensimismamiento de la pintura, su particular batallar consigo misma. Los arabescos, los contrastes, las perspectivas dan fe de que la amenaza subsiste. El mal pintor, o el pintor decorativo, es el que armoniza fuera del espacio del cuadro y crea imágenes inanes, el pintor mediocre plasma sobre el lienzo una imagen previamente domesticada y el buen pintor domestica la fiera ante nuestros ojos con el color y la forma.

Matisse consigue, además, que pensemos en lo que no vemos. ¿Qué sucede en las otras estancias de la villa de *Interior en Niza*? ¿En qué piensa la mujer que da la espalda al espléndido paisaje que se abre tras la ventana? ¿Por qué los muebles de *Mujeres en un sofá o en el diván* están distribuidos con tan poco sentido del espacio? ¿Quién es el violinista de *Interior con violín*? ¿No es demasiado frágil la base que sostiene el delicado jarrón de *Amapolas*?

La vida, un trayecto de ida y vuelta en el que a lo más a que podemos aspirar es a la quietud de un interior de Matisse.

Boletín de la Universidad Cromática,

Corcubión, verano de 2011

PINTAR REHACIENDO

Comenzar cualquier texto requiere preguntarnos desde qué lugar vamos a escribirlo. ¿Cuál es el mío? El del hijo. Aunque no puedo eludirlo, intentaré que no siempre se note.

Una constante en las críticas de las exposiciones de Juan Giralt a partir de los años ochenta es señalar su condición de solitario, de francotirador ajeno a modas. La reiteración obedece a la necesidad de reseñar una trayectoria que no presenta el reconocimiento ascendente que se demanda de los artistas –tras haber sido en los sesenta y setenta una de las principales figuras de su generación, perdió visibilidad en los ochenta y no la recuperó hasta entrados los noventa, cuando paulatinamente volvió a otorgársele la posición de prestigio que dos décadas antes parecía haber tenido asegurada–. A la vez responde a la dificultad para explicar la evolución de su obra, la cual, tras una década de trabajo casi clandestino, reapareció ante los focos en un punto distinto de aquel en que lo habían abandonado. Eso para quienes guardaban memoria de sus etapas anteriores, pues para quienes se incorporaron al medio artístico a partir de los ochenta aparecía simplemente como un recién llegado. Es decir, sin historia. El canon de los años sesenta y setenta se fijó en los ochenta a partir de las figuras que supieron recolocarse en esa ajetreada década en la que, a la vez que el mercado se expandía, surgían nuevas y fulgurantes figuras en escena, y aquellos que, como él, no estaban allí en el momento en que quedó fijado, desaparecieron, fueron borrados retrospectivamente. El problema es que ese «sin historia», que podría haber funcionado como incentivo para revisar algunas falsas certezas, resultó disuasivo para muchos críticos y curadores que por diversas razones no estaban interesados en revisar nada. De ahí las dificultades en su recuperación y de ahí el éxito, cuando esa recuperación se produjo, de la etiqueta de *outsider*. Lo cierto, no obstante, es que, si bien parece adecuada para explicar su irregular proyección pública o su muy personal concepción de la pintura, no casa en cambio con todas las etapas de una trayectoria que atravesó largos y fecundos períodos en los que estuvo inserta en el centro mismo de las corrientes en boga, catalizando influencias y proyectando la suya en otros. Me refiero a los años sesenta y setenta, pero también a su última etapa, en la que conectó con artistas de generaciones más jóvenes sobre los que ejerció un discreto magisterio. Redundar en dicha etiqueta, aunque

justa en parte y desde luego estéticamente atractiva, contribuye a escamotear vértices importantes de su dimensión creativa, apuntalado de paso un relato parcial –el de la vanguardia artística española en la segunda mitad del siglo XX– que necesita una revisión profunda.

No es este lugar para emprender esa revisión. Pero, ya que se trata de poner en valor una figura en gran parte orillada, conviene hacer un poco de historia.

Las causas que detonan la vocación artística son misteriosas. No lo es, en cambio, su primera batalla: imponerse a la incomprensión familiar, cuando no a la hostilidad. Mi padre nació en Madrid en 1940 en una familia acomodada. Dos hechos marcaron su infancia: la muerte de su madre y la ruina de su padre, que desclasó a la familia. Entre un suceso y otro, a los doce años empezó a pintar influido por unos bocetos de Matisse que descubrió en un ejemplar de la revista *Paris Match*. Asimismo fueron determinantes para imaginarse a sí mismo como pintor los cuadros del artista hispano-argentino José Antonio Fernández Muro (1920-2014) que un hermano de este, casado con su tía materna, tenía en su domicilio madrileño. Introvertido, tal vez demasiado sensible, había dado ya muestras de su animadversión por la rudeza clerical y totalitaria de la España de la época, tal como atestigua una travesura de la que no se arrepentía: su intento de quemar el colegio del Pilar, donde estudió hasta su expulsión a raíz del incidente. A los diecisiete años convenció a su padre para que le dejara tomar clases particulares de pintura y poco después hizo un corto viaje a París. Reacio a seguir la vía académica ingresando en la Escuela de Bellas Artes o de Arquitectura, en 1958 se marchó a vivir a Londres, donde asistió como alumno libre a la Central School of Art and Design, se familiarizó con la obra de Bacon y otras figuras de la Escuela de Londres, y, gracias a exposiciones como la *New American Painting*, celebrada en la Tate Gallery en 1959, con el expresionismo abstracto norteamericano, que hasta ese momento solo conocía a través de estampas y libros como *El arte otro* de Juan Eduardo Cirlot. Ese mismo año de 1959, viviendo aún en Londres, hizo su primera exposición en la Sala Fernando Fé de Madrid. Tras regresar a España para cumplir el servicio militar, expuso otra vez en 1961, y en 1962 se instaló en París. Su obra de esa época, que hasta entonces transitaba la senda informalista en su vertiente figurativa a lo Dubuffet, recibió la influencia del artista argentino Alberto Greco y, tras trasladarse a Ámsterdam, donde expuso en la prestigiosa Galería Mokum, del expresionismo del grupo COBRA. En 1964, estaba viviendo en Brasil, donde volvió a exponer. Su regreso a España no se produjo hasta 1966, año en el que participó en la Bienal de Venecia. Desde ese momento su trabajo se radicalizó. A través de cuadros seriados con perfiles humanos estereotipados, empezó a fraguar la ruptura con el

informalismo que acometería en la siguiente década junto a artistas como Darío Villalba o Luis Gordillo, con quienes coincidió en tendencia y en un espacio, la Galería Vandrés, que desde su fundación en 1971 se convirtió en abanderada de la vanguardia no solo madrileña sino también barcelonesa.

En el mundo de hoy, tan profesionalizado y, tras la omniabarcante capa democratizadora, tan estratificado y jerarquizado, sería inconcebible un espacio como Vandrés, donde una generación ya consagrada de artistas compartió escaparate y fiestas con otra que recién empezaba. Hitos de sus primeros tiempos fueron la primera exposición individual de Joan Miró en Madrid tras la Guerra Civil o las colectivas *«La Paloma» homenaje a Picasso* y *Eros y el arte actual en España*, que fue clausurada por la policía. Dirigida por Fernando Vijande y Marisa Torrente y sostenida por Gloria Kirby, el papel de Juan Giralt fue en ella fundamental, no solo por las tres exposiciones de su obra celebradas con notable eco entre 1971 y 1976, sino por haber contribuido de forma esencial a la elección de los artistas que conformaron la primera nómina de la galería. De su mano llegaron los mencionados Gordillo y Villalba o José Luis Alexanco, y también fue aglutinador de complicidades estéticas y amistosas con otros que se incorporaron más tarde, como Zush, Robert Smith, Teixidor o Michael Buthe. Pero es en el ámbito estrictamente pictórico donde su aportación tuvo una impronta más visible y duradera, ya que, como afirma Darío Villalba en el preámbulo de la monografía sobre su obra editada en 1997 por Caja de Asturias, «fue, junto a Luis Gordillo, el maestro inicial e incontestable de la llamada Figuración Madrileña».[1] Si necesitamos recordarlo se debe a un conjunto de factores, algunos azarosos y otros no tanto, entre los que su propio carácter, ajeno a estrategias y añagazas, tuvo un importante papel. En la arena donde a menudo naufragan violentamente las complicidades más estrechas, perdió esa posteridad. Las consecuencias fueron duraderas. Si todo hubiera quedado ahí no estaría, casi seguro, escribiendo este texto. Lo destacable es que, tras una crisis en los primeros ochenta que lo llevó a ensimismarse en la exploración de nuevas vías pictóricas, a finales de esa misma década comenzaría a cuajar la que sin duda es su mejor obra, una obra, por lo demás, totalmente personal, ajena a otra corriente que no sea la de la pintura que se explica por sí misma.

El punto de fuga que marcaría el final de lo que algunos críticos han llamado su travesía del desierto se sitúa en la exposición que celebró en 1991 en la Galería Bárcena & Cía. de Madrid, a la que seguiría al año siguiente una individual en la Biblioteca Pública de Nueva York. Desde entonces, críticos que lo tenían olvidado volvieron a fijar su atención en él, algunos nuevos lo descubrieron y otros que lo habían apoyado en los años difíciles renovaron su argumentario para negociar

al alza los espacios hasta entonces cicateros que le dedicaban los periódicos al reseñar sus exposiciones. Traerlo a colación no es un gesto vindicativo, sino el justo reconocimiento de que ese impulso jugó un papel determinante a la hora de apuntalar las bases anímicas de su resurrección, dándole los bríos con los que afrontó los quince años posteriores de intensísimo trabajo, hasta su muerte en 2007.

No puedo cerrar este sucinto recorrido biográfico sin hacer aprecio del ejemplo perenne que representa para mí su determinación en seguir sintiéndose pintor, queriéndose pintor, cuando su trabajo apenas obtenía eco. Esa fortaleza, junto a la fidelidad sin amargura a sus convicciones estéticas que le hizo rehuir los atajos, no plegarse a caminos trillados que tal vez le habrían asegurado una proyección mayor, es el mejor legado que como creador me ha dejado. No fue fácil lo que hizo. Encerrarse en el estudio con brochas y telas mientras el mundo caminaba con sus alharacas y tentaciones en otra dirección. Y tampoco debió de serlo, superado el trance solitario, dar lo mejor de sí a una edad en la que otros se repiten y recogen frutos sembrados décadas atrás.

En lo que respecta a su pintura, todo empezó para mí con unos círculos de color en un cuadro. Debió de ser en 1971. Me llevó a su estudio, que ocupaba el fondo de la casa, me sentó en el suelo, delante de un lienzo, y me dio un pincel. El cuadro o no se ha conservado, o no he dado con él. Mi padre lucía melena hasta los hombros y salía de una época de dedicación intensiva al grabado. Pocos años después, en una casa distinta –debía de ser 1974 o 1975–, recuerdo otra intervención en su obra. Esta vez me pidió que escribiera los nombres de mis amigos en un pedazo de cartulina que integró en un collage. El collage se conservó durante un tiempo –estuvo colgado en alguna exposicióny luego lo rompió él mismo durante una discusión con mi madre. Ella guardó los pedazos durante años hasta que, tras la muerte de él, terminé de destruirlo. Hoy me arrepiento. De todo ello he escrito ya. La memoria se asienta sobre unos pocos pilares a los que otorgamos, según la ocasión, un cambiante valor simbólico, lo demás son sensaciones, evanescencias.

Hay otros momentos evocables. Hay estados de ánimo observados. Hay manías. Hay miedos. Hay objetos. Muchos objetos. Objetos valiosos en sí y otros rescatados de la irrelevancia gracias a su mirada. Están sus cuadros, que, entremezclados con los de otros, adornaron las paredes de sus casas. Hay lugares: los diferentes talleres que fue teniendo. Eran espacios desordenados pero acogedores, que no disfrazaban su condición de recinto de trabajo pero que entre sierras, grapadoras, tenazas, rodillos, brochas, botes de pintura y de disolvente, contuvieron siempre un rincón donde guarecerse: un par de butacas e incluso una cama con libros y música al alcance… La

observación no es banal, ya que su modo obsesivo de trabajar requería de pausas frecuentes en las que buscaba distanciarse de la obra que tuviera entre manos para dedicarse fugazmente a otra cosa. Para él, cada cuadro era una lucha en la que principalmente trataba de desembarazarse de los trucos aprendidos. Cocinaba su pintura en caliente y para mantener el fuego a una temperatura constante necesitaba *habitar* el taller. Tal vez sea un prejuicio pero cuando visito algunos estudios pulcros, como de oficinista, en los que, por no haber, a menudo no hay ni una silla donde sentarse, no puedo evitar pensar que los cuadros apilados contra las paredes adolecen de la misma frialdad del espacio en el que fueron creados. Cuadros facturados por oleadas, en serie.

Los hijos llegamos tarde a la vida de nuestros padres y tardamos aún más tiempo en darnos cuenta de ello. Hasta que esto sucede pensamos que siempre fueron como eran cuando empezamos a observarlos. Ahora, a la luz de mi propia experiencia, imagino que mi padre no siempre trabajó del mismo modo, que en sus inicios el atrevimiento de la juventud compensaría una mayor permisividad con las distracciones. Desde que guardo memoria atrincherarse en el estudio fue su modo habitual de trabajo y, cada vez que por lo que sea perdió la tensión, su obra se resintió. Pienso en algún período de los años ochenta, cuando su traumática salida de la Galería Vandrés y las dificultades para ganarse la vida le hicieron perder el paso ante los profundos cambios que la escena artística experimentaba.

Hace algunos años escribí para una revista digital un texto sobre su pintura en el que vertía algunas ideas que sigo considerando válidas. Como no lo conservo, solo puedo intentar reconstruirlas. Sostenía en él que, frente a artes como la música o la narrativa que se desenvuelven en el tiempo, la pintura tiene la virtud de mostrarse de golpe, siendo posible así apreciar, no solo el punto final de cada obra, sino también buena parte de las decisiones que desembocaron en esta. Hay pintores que tratan de ocultar dicho proceso, pintores que no tienen inconveniente en dejar pistas y pintores que lo colocan en el primer plano. Mi padre era de estos. Pintura sobre pintura, pintura construida a la vista del espectador, enseñando sus claves, las trampas y correcciones con las que lo previsible es enmendado y anulado. En un libro sobre pintura alemana que heredé de él, leo esta descripción del trabajo de Michael Jäger, artista que ignoro si le interesaba pero en cuya obra de mediados de los noventa percibo ciertas concomitancias con su sentido compositivo: «El espacio del cuadro de Jäger es un modelo de pensamiento sobre las condiciones y posibilidades de la pintura en forma de una pintura que solo se encuentra plenamente consigo misma cuando ha dejado atrás toda promesa de ceñirse a una sola interpretación. Así, lo que vemos también es un trozo más de lo

que aún no vemos o ya no vemos. Y lo que pareció un bloqueo, posiblemente en el instante siguiente parezca tan abierto, transitable y claro como la luz del sol».2 Pues bien, lo mismo podría decirse de su obra. En ese contexto se inscribe su duradero uso de la técnica del collage, que extendió a la pintura misma como una manera de integrar en ella elementos dispares y a menudo antagónicos que amplificaran el espacio del cuadro multiplicando de paso sus posibles interpretaciones: cuadros dentro del cuadro, juegos con palabras inventadas o rotas, intromisiones sentimentales a través de la inserción de fotos, de estampas publicitarias o de retratos rescatados en una almoneda, lo popular junto a lo refinado, el guiño y la broma íntima junto a la referencia común, la intuición frente a la razón, el funambulismo entre la abstracción y la figuración para negar incansable su diferencia, la eterna tentación del orden y, por encima, la expresividad gestual heredada del expresionismo que se sobrepone, para desestabilizarlos, a los precarios equilibrios logrados y que deja todo en un engañoso punto de partida de inmediato anulado por la introducción de un revulsivo, una filigrana o un estarcido. Conciliar opuestos: hacer, deshacer y volver a hacer; construir, deconstruir, vuelta a empezar desde unos márgenes cada vez más estrechos, e interrupción en un punto de extraña armonía que no oculta sino que deja a la luz la dialéctica anterior. A esa ilusión de movimiento sin fin apuntan los cuadros de Juan Giralt. Diálogo en movimiento de la pintura consigo misma que no se conforma con recetas y que solo contempla la certeza de su mismidad, es decir, de su absoluta autonomía.

Sabemos que todo arte es un intento de aproximación a lo universal desde una individualidad en la que previamente lo colectivo ha dejado su impronta y que quienes pretenden atajar prefigurando el final de ese trayecto sin extraer sus coordenadas de una vivencia plena y auténtica de la propia experiencia, sin destilar de ella el suero con el que asaltar lo absoluto, tal vez se lleven el aplauso fácil de sus contemporáneos, pero difícilmente alcanzarán la posteridad. *Posteridad* es una palabra demasiado ampulosa. También lo es, por otras razones, autenticidad, que es la que intentaba evitar. Dejémoslo en solidez, en solidez necesaria frente al remedo –no importa si exitoso– de lo que nace ya como copia, como seguidismo ciego de otros modelos o de lo que se piensa *a priori* que funcionará –tomando el verbo en un sentido laxo, no solo mercantil– en un tiempo concreto. La pintura de mi padre no procedía, en ese sentido, de un cálculo, sino que, más allá de las distintas etapas de su evolución y de su claro arraigo en la modernidad, era expresión del peculiar modo que tenía él de estar en el mundo, un modo ajeno a solemnidades, descreído, dubitativo y temperamental, sensitivo, hedonista y dúctil, cultivado, autoexigente y con un acerado sentido crítico que, desde unas certidumbres muy

elementales (la creencia en la vigencia de la pintura para seguir capturando lo inasible era una de ellas), denostaba dogmas y doctrinas. Su pintura es, por eso, una pintura desacralizadora, una pintura que parte del juego y, jugando, es capaz de asomarse por igual a ocasos y alboradas.

No es descabellado atisbar en algunos materiales de sus collages (los cuadernos de caligrafía, los mapas, los cromos de animales...) al niño de la posguerra sentado en un incómodo pupitre, todavía ajeno a las verdaderas durezas que, como la muerte de su madre, le aguardaban. ¿Nostalgia? Solo una mirada superficial fosilizaría en la simplona etiqueta de nostálgica una pintura que, como vengo señalando, no es estática sino dinámica y en la cual esos elementos exógenos, aunque portadores de emociones concretas, operan como meros recursos de evocación figurativa en un planteamiento formal que los trasciende. Lo mismo vale para los paisajes insinuados, los números o los nombres de lugares. Todos venimos de donde venimos, todos tenemos historia, todos anhelamos o aborrecemos determinados paisajes del recuerdo o de la fantasía. Frente a esa verdad universal, hechas las necesarias contextualizaciones lo que importa es la coherencia interna de cada obra. Coherencia que necesariamente pasa por poner en aprietos cualquier ramplona conceptualización, por su repudio de la solución fácil, del estético virtuosismo, de lo transitado... Y un modo que mi padre frecuentó fue el de introducir en un cuadro por lo demás abstracto –ni totalmente a contrapelo ni por supuesto allí donde un sentido convencional de la composición dictaría, sino en ese punto exacto que roza lo inadecuado sin llegar a alcanzarlo de pleno– un motivo ajeno de nítida significación: pervertir lo abstracto, desfigurarlo para ampliar su alcance sin recurrir a la representación.

En una libreta suya leo esta entrada que considero esclarecedora: «Me molestan las posturas a ultranza y sin resquicios para la duda. Por eso me gusta profanar las doctrinas y credos teóricos con que se justifican determinadas formas de pintar». Y esta: «Casi toda mi vida pictórica he batallado por sacudirme las sucesivas prisiones en las que me he encerrado, a veces por poco tiempo, otras por demasiado». Y esta otra: «Prefiero el óleo pero pinto con acrílico». Y esta: «Concretar es siempre arriesgado. Lo más fácil es concretar al máximo –un *minimal* geométrico– o al mínimo –un *all-over* degradado–. Quedarte entre ambos extremos es lo complicado, se corren muchos riesgos y es más fácil equivocarse». Y esta última: «Siempre me pasa igual. Solo me satisfacen los cuadros que he pintado directamente, en los que ha habido lucha, correcciones y errores. Es cuando parece que el cuadro ha tenido vida y esa energía queda apresada ahí y la transmite. La pintura respira de distinta forma. La pintura que ha colocado una mano que ha dejado su huella, grumosa o difuminada o raspada».

Ninguna de las anotaciones anteriores tiene demasiado que ver entre sí, si bien todas apuntan a un modo de pintar que huye de los resabios y de las fórmulas. Aun cuando sé que ese es el único modo cabal, me conmueve tanta determinación en autolimitarse, en sembrar el camino de obstáculos.

Debería hablar ya del color, de su amplio registro, de su trazo fluido y espeso de matices, de su deliberada contención en la modulación de los tonos para alumbrar inusitadas combinaciones cromáticas. Al verter los juicios que vengo formulando sobre su pintura he tenido en mente su obra última, la que arranca a principios de los noventa. Sin embargo, la mayor sorpresa que me ha deparado revisar el conjunto de su producción ha sido percatarme de la persistencia en toda ella de unos firmes rasgos comunes. El más llamativo es la importancia del color como elemento constructivo; otro –al que casi nadie alude– es el humor, que recorre, explícito y en sordina, casi todas sus etapas. Igual que la indagación acerca de las difusas fronteras entre abstracción y figuración, uno de los ejes de toda su trayectoria independientemente de cuál fuera el extremo al que se arrimara en cada momento. Y, sobre todo, dos pulsiones solo en apariencia contradictorias que forman parte medular de su estilo pictórico. Por un lado, una pulsión emocional, de gesto y vocación expresionista, y por otro, una pulsión más cerebral, que tiende al orden, a la mesura y a la experimentación con el espacio. Durante un tiempo, estas dos pulsiones se alternaron con fijeza cronológica –a una etapa expresionista le seguía una etapa geometrizante y viceversa–, y por fin, alcanzada la madurez creativa, se fundieron en la rotunda síntesis que representa su última obra.

Los pintores son seres entre dos mundos, el de la materia, que remite a cosas tan concretas, como pesos, medidas, texturas o densidades, y el de la idea, que empieza por su propio posicionamiento en la tradición a la que eligen pertenecer. Los hay más intuitivos y más intelectuales, pero todos comparten esa servidumbre a la materia. Un pintor pasa largo tiempo preparando telas, montando bastidores o limpiando pinceles, y el placer que le proporciona su oficio –como el hartazgo– no es solo cerebral sino además físico. Quienes contemplamos la pintura desde fuera a menudo no tenemos en cuenta esa fisicidad, cuando lo cierto es que de la relación de cada pintor con ella pueden extraerse más claves acerca de su estilo que de ningún otro aspecto. Twombly, he leído, detestaba la viscosidad de la pintura, lo cual explicaría su apego al lápiz y la témpera, así como un método de trabajo en el cual la etapa de ejecución en el taller era la última y más breve. En la obra de mi padre se percibe, diría, lo contrario. Puede, incluso, que su incorporación de las técnicas del collage a la pintura, su uso de otros materiales como el papel, fuera una forma de poner coto, domándola para mejor

encauzarla, a esa querencia que sentía por la pintura como sustancia. Sirva de ejemplo esta anotación que he encontrado en la libreta de la que extracté las anteriores: «Lo más gratificante de pintar es la sensación tan placentera de deslizar la brocha cargada de pintura. Siempre se pueden conseguir efectos diferentes, basta con variar la liquidez de la pintura o mover la mano de forma distinta».

No me resisto a acabar con otra cita, procedente de la misma libreta, que está relacionada indirectamente con lo anterior y que encierra, me parece, una apasionada reivindicación de su oficio en sus más diversas formas: «Los pintores tendemos a encerrarnos en limitados espacios expresivos. Es un puro mecanismo de defensa. Son tan inmensas las posibilidades que pueden expresarse con pintura y pinceles sobre un plano, la selva de la pintura es tan inabarcable y compleja, que es fácil flojear o volverse loco y, para evitarlo, cada uno elige una dirección con su técnica, su proceso y sus leyes».

Ese ha sido siempre el camino del arte.

Catálogo de la exposición *Juan Giralt*,
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía,
Madrid, 2015

INISHBOFIN

Peor que añorar los lugares a los que no volveremos es echar de menos los lugares a los que quisimos ir y no llegamos. Salvo de aquellos que no he visitado por falta de tiempo o de dinero, solo guardo memoria de dos. El más memorable tiene nombre de isla y efectivamente lo es: Inishbofin, al occidente de Irlanda, frente a las costas de Connemara, a trece kilómetros de la bahía de Cleggan. Evoca en mí un fracaso, y lo curioso es que nació de un fracaso previo que al final no lo fue. Que la idea de viajar allí surgiera ante la imposibilidad transitoria de realizar otro viaje en el que pensamos primero, no atenúa la melancolía de mi recuerdo.

Casi todo lo que sé de Inishbofin aparece en el mapa de una línea de transbordadores. El resto proviene de lo poco que me contó quien nos la descubrió y de lo que averiguamos al dirigirnos hacia allí desde Galway, capital de uno de los escasos condados irlandeses donde persisten zonas, caso de Connemara o las islas Aran, en las que el gaélico todavía es la principal lengua doméstica.

Estábamos viviendo en Irlanda y buscábamos un lugar apartado para pasar las vacaciones de Navidad. Habíamos visto *Man of Aran*, la película de Robert Flaherty, y queríamos alquilar una casa en Inishmore, la más grande de las tres islas. Fuimos un fin de semana. Preguntamos en la oficina de correos, en el supermercado, en el único restaurante y en los dos pubs abiertos, pero la desconfianza de los isleños, suspicaces acerca de que quisiéramos pasar tan lejos de nuestro país efeméride tan señalada, nos obligó a desistir; si bien habíamos comprobado que abundaban las casas vacías, muchas con el correspondiente cartel de FOR RENT colgado de la fachada. Al regresar a Galway unos conocidos nos propusieron la alternativa de Inishbofin y con ese destino partimos el fin de semana siguiente. Según ellos, Inishbofin no tenía la historia de las islas Aran, carecía de fuertes prehistóricos y de restos protocristianos, no se habían rodado películas ni escrito libros ni había dado al mundo escritores como Liam O'Flaherty, pero su aislamiento era si cabe mayor.

El trayecto en autobús fue venturoso. Llegamos a Clifden atravesando Connemara; tierra yerma salpicada de colinas y humedales, donde la escasa vegetación, el barro y la luz cobriza que logra salvar el cielo casi perennemente encapotado imprime en los campos inusitadas tonalidades que, como las del tweed fabricado en la

región, van del verde al naranja, pasando por las distintas gamas del marrón y del ocre. La primera señal de alarma surgió al abandonar la pequeña capital de la comarca, donde hicimos noche. Habíamos alquilado un taxi para llegar al embarcadero de Cleggan, el conductor se interesó por la razón del viaje y le contamos nuestro plan de buscar una casa en Inishbofin para pasar la Navidad. No tardó un segundo en lanzar un grito. No quería desalentarnos, nos dijo, pero unos norteamericanos que el año anterior se propusieron hacer lo mismo habían sido evacuados en helicóptero al enfermar uno de ellos. Alegres y emocionados por el paisaje, no hicimos caso y, tras despedirlo, nos encaminamos al muelle. Emplazado en el interior de una angosta ría, consistía en un estrecho malecón de apenas trescientos metros de longitud y una dársena de esclusas, con cuatro desvencijados barcos pesqueros que a duras penas se mantenían a flote. En el extremo más alejado, donde debía estar atracado el transbordador, tan solo se divisaba una caseta de cemento y una figura con paraguas. Un chico de Inishbofin que cumplía su servicio militar y regresaba a casa con un permiso de cinco días. No recuerdo cómo se llamaba, solo que tenía un sonoro nombre irlandés, al estilo de Eoghan o Nollaig. Sin embargo, en el día y medio que esperamos juntos el ferri que jamás llegó, pudimos conocerlo bien. Poseía una paciencia infinita y un orgulloso pudor que le impedían darnos cualquier información susceptible de desilusionarnos. Cada vez que le preguntábamos si el barco acabaría llegando, respondía con la misma frase, «*no guarantees*», y a continuación nos explicaba que en esa época del año el tráfico marítimo se reducía al mínimo y que en la isla, con la que se comunicaba por radio desde un hotel cercano, estaban aguardando a que hubiera más pasaje para que les fuera rentable venir a recogernos. La tarde en que nos despedimos de él, le quedaban solo tres días de permiso y seguía esperando.

Esas navidades las pasamos en Inishmore, la más grande de las islas Aran, gracias a que un amigo nos consiguió casa en el último momento. Era un bungalow de veraneo, a tres kilómetros del supermercado y de la oficina de correos y de los dos pubs abiertos, pero a nosotros nos valía. Tenía unas estupendas vistas sobre el mar y una chimenea que no se apagó ni una vez en el mes que lo habitamos. En los días de tormenta la lluvia se metía por los bajos de la puerta y le cerrábamos el paso con una manta enrollada para evitar que se formaran charcos. Celebramos el nuevo año con una escritora californiana; tuvimos tiempo de leer, de dar largos paseos y de aficionarnos a un juego africano, parecido a las damas, con el que distraíamos la sobremesa de la cena. Fue al término de nuestra estancia, de regreso en barco a Galway, cuando nos acordamos del viaje frustrado con el chico del embarcadero de Cleggan y nuestra

tristeza se redobló al concluir que eran dos, y no una, las islas que dejábamos.

El País, verano de 2000

SALIR DE CAZA, UNA PROPUESTA DE POÉTICA

Todo arte, incluso aquel que pretende imitar a la vida, es una ficción. Peor o mejor, pero una ficción. Un artificio. El novelista, como el pintor, como el músico, sale de caza y lo que nos devuelve es un trozo de la vida, no la vida.

Hay jornadas buenas y jornadas malas de caza, pero también hay malos y buenos cazadores, y quienes siendo hábiles practicantes de su oficio le han perdido el respeto y no viven de lo que cazan sino de alquilar su rifle.

A diferencia del cazador convencional, que caza a menudo para sí, quien mira el mundo con los ojos deformados del artista pretende compartir. Busca su sustento, pero espera que ese sustento puedan aprovecharlo otros. Aunque sean imaginados.

El mal cazador viene de vacío o con algo tan romo en la mochila que solo le sirve a él. O quizá hagamos mal en llamarlo cazador y simplemente sea otra cosa, el estafador que nos trae algo hurtado o quien se conforma con traer siempre lo mismo y desprecia la verdadera aventura.

Hay ranchos de cuartel y comidas que calientan el estómago y precocinados para un día de apuro y menús insípidos de diseño que se comen con la vista y no con el paladar, pero si nos preguntamos sinceramente qué es el arte todos convenimos en que es algo más.

Palabra devaluada el arte. Sin embargo, no nos lo parecería tanto si la redujéramos a lo que en definitiva es: una mirada. El buen cazador es el que encuentra lo que ha ido a buscar, su propia mirada, y es capaz de servírnosla de manera que otros comamos de ella.

Una mirada sobre el mundo. Su propia mirada sobre el mundo.

No pensamos en el que cumple aparentemente con ello y nos devuelve una mirada pueril o zafia. Pensamos en quien es capaz de mirar dentro de sí y darnos un espejo donde poder mirarnos de una manera insólita, a la que a lo mejor no habríamos llegado por nosotros mismos, pero en la que nos reconocemos. No solo nosotros, que vivimos en determinada calle y llevamos determinados apellidos. Ni siquiera todos nosotros los que estamos vivos. También los muertos y quienes no fueron. No hablamos de reconocernos en el sentido naíf de identificarnos. Hablamos de reconocernos en el sentido de sentirnos interpelados.

El artista es el único que sale de caza para cazarse a sí mismo y

luego celebra un banquete con sus despojos.

El arte no es la vida, el arte se nutre de la vida para desmenuzarla y crear artefactos que la contienen. No puede aprehenderla en toda su infinita complejidad y la trocea y la manipula, tratando, eso sí, de que cada fragmento de artificio, desde el más pequeño hasta el más pretendidamente complejo, sea único y significativo. Significativo de ese todo del que ha sido desgajado.

Ambas condiciones que pueden resumirse en una sola: autenticidad, dependen sobre todo de la mirada, lo único verdaderamente real que el artista pone en su obra. Que sea su propia mirada es la única manera de que sea totalmente comprometida. Que sea comprometida es la única manera de que sea efectivamente real y, por tanto, susceptible de ser compartida.

Stevenson escribe una novela de piratas con la que cualquier niño sin apenas experiencia puede disfrutar. Una reducción del mundo a unos términos tan esquemáticos, dirían algunos, que ni siquiera comprende una mirada sobre él. Nada menos cierto. Lo que Stevenson nos está diciendo, entre otras cosas, es que todos los adultos fuimos niños que creímos en tesoros, y que en casi todos nosotros, que leemos su novela olvidados de lo que nos rodea, habita, enterrado, ese niño.

El niño está también en una barca varada en un garaje. El niño que la mira y al mirarla imagina viajes. O el anciano que los recuerda.

No importa cuán pequeño y humilde sea el artefacto mientras lo modele una mirada y esa mirada nos sea servida con la suficiente capacidad de persuasión (con el suficiente significado) para que la hagamos nuestra o por lo menos le demos el crédito de considerarla.

No hay categorías. Hay quienes se empeñan en delimitarlas pero no las hay. Toda mirada, aunque aspire a contemplar la totalidad, es parcial. Tan parcial puede ser un haiku que trata sobre el efecto de la brisa en una caña de bambú como *Ana Karénina*. La sola imagen de una perra vagabunda que nos observa desconfiada y necesitada con las tetas inflamadas por la leche destinada a unos cachorros que no vemos y que ni siquiera sabemos si han perecido, puede desplegar en nosotros un entramado de sensaciones sobre nuestra condición más rico y descarnado que *Las uvas de la ira*. La bruma que se alza sobre un jardín al que miramos con los ojos del recuerdo puede apelar a nuestros olvidados anhelos de una manera mucho más directa que *El paraíso perdido*.

Tristeza, melancolía, catástrofe anticipada.

¿Por qué nos interesa la mirada de otros?

Todas las vidas son distintas y, sin embargo, todas se parecen. Todas empiezan y terminan y lo fundamental de lo que sucede entre medias, los doce fotogramas en los que cada uno resumiría la suya, también se parece. Hay descubrimientos, hay decepciones, hay tormentas, hay

encrucijadas, hay tristezas profundas y alegrías inesperadas, y casi siempre la conciencia, paulatinamente acuciante a partir de un momento, de que la distancia que nos separa del fin es cada vez menor.

¿Qué le pedimos, como lectores, a una novela? ¿Qué buscamos en un poema? ¿Que nos muestre lo no vivido o que nos recuerde lo ya vivido? ¿La evasión, el olvido de nosotros, o la sensación de pisar terreno conocido?

Ambas pulsiones son inseparables. Lo que cambia es la proporción con la que nos inclinamos por una o por otra según el momento y lo mismo cabe decir en el caso de quien escribe el poema. El escritor escribe lo que le gustaría leer como el pintor pinta lo que le gustaría contemplar. A veces sale a campo abierto, a veces dispara desde el balcón y a veces ni siquiera necesita irse de casa. Todos son viajes imaginados. Todos resultan de volver la vista sobre uno. Un barco hundiéndose y el retrato de un niño.

Catálogo de la exposición de Luis Asín *Entretanto*,
Espacio Valverde, 2015

JULIO ZACHRISSON SOBRE UNA ROCA

En el verano de 1977 Julio Zachrisson tenía dos años menos de los que yo tengo ahora: cincuenta. Llevaba dieciséis viviendo en España y para mí era mi tío Julio, condición que le otorgaba el hecho de convivir desde dos antes de mi nacimiento con la hermana de mi madre, mi tía Marisé. Juntos formaban un binomio casi indisoluble. Vivían de noche –descolgaban el teléfono cuando se iban a la cama para que nadie perturbara su sueño– y se vestían conforme a un personalísimo sentido de la elegancia: ella, con holgadas prendas de lino o de algodón o de lana, en beige, marrón o musgo; y él, con pantalones siempre un poquito cortos para dejar ver los zapatos –generalmente botines–, pañuelos anudados bajo el cuello de la camisa como si fueran corbatas y cazadoras o chaquetas tipo Mao –nunca americanas.

Todos lo sabemos: 1977, que empezó con la matanza de Atocha, fue un año especial en España –retornan exiliados, se legalizan partidos, se celebran las primeras elecciones desde la República…–. También lo fue en Panamá, el país de nacimiento de Julio, por la firma con Estados Unidos del tratado que le devolvería la soberanía sobre el canal. Y lo fue en el mundo: con secuestros de aviones, asesinatos políticos y la muerte de Elvis. Para mí lo fue porque pasé el invierno encamado a consecuencia de unas fiebres reumáticas y en el verano tuve que cambiar la playa por los aires de la sierra de un pueblo cercano a Madrid.

Resulta muy difícil escribir sobre nuestros seres queridos. Una de las cosas más curiosas que procura el trato continuado con alguien es constatar que, si bien la experiencia nos modifica, hay una parte esencial que nunca cambia. Puede amortiguarse, encriptarse o menguar debido a la negociación constante con uno mismo en que consiste vivir, pero, si así es, ocurre conforme a una plantilla, a un código fuente, que en la mayoría de los casos es secreto e inextricable.

En él no. En él el código está bien a la vista y se escribe con las once letras de la palabra *generosidad*, con las diez de la palabra *curiosidad* y con las siete de la palabra *alegría*. Podríamos incluir más –*naturalidad*, *vitalismo*, *rebeldía*, *tesón*, *fuerza*…–, hasta cubrir todo el alfabeto.

Si convenimos en que generoso es aquel que da con prodigalidad, es lógico concluir que la primera forma de la generosidad reside en la atención que dispensamos a los demás. En ese sentido, Julio

Zachrisson es la persona más generosa que conozco. Desde que guardo memoria, nadie ha entrado en su jurisdicción sin merecer no ya un instante de atención, sino un comentario, una pregunta evaluadora, una broma. Y no solo los amigos, los conocidos o las personas que le han sido azarosamente presentadas: igualmente los empleados que ha tratado en cualquier ventanilla, los camareros, los taxistas, los niños...

En mi caso me demostró esa predisposición muy pronto, una tarde en su casa –no debía de tener yo más de cinco años– en la que me sacó de la compañía de adultos que me consideraban un incordio y me condujo a su estudio, donde me enseñó a tocar un *derbake* marroquí. Lo cual me lleva a introducir un tema necesario: la música ocupa un lugar central en su vida. Toda la música, pero sobre todo los distintos géneros de la música latina: la cumbia, el bolero, el son, la rumba, el danzón, el latin jazz y por supuesto la salsa. En los años ochenta y noventa no se celebraba un concierto en Madrid al que no asistiera, bailando y coreando, hasta acabar a veces, de puro entusiasmo, trepando hasta el mismo escenario.

Además, posee una memoria extraordinaria, como lo es la de quienes prestan una atención meticulosa a cualquier cosa que despierta su curiosidad. Una vivencia propia o ajena, una persona a la que una vez trató, una película, un artículo de prensa. Si le interesó lo suficiente, no lo olvida. No solo eso. La suya es una memoria recreadora, que suple los vacíos informativos con los destilados de su fabulosa imaginación. Da igual –y son ejemplos reales– que describa las formas heterodoxas mediante las cuales los voluntarios del Vietcong luchaban contra los norteamericanos en la guerra de Vietnam, que evoque el primer encuentro de Cortés con la Malinche o que resuma el argumento de cualquier cuento de su admirado Chéjov. Puesto en situación de contar algo, se le abrillanta la mirada, talla la sonrisa, modula el habla a conveniencia y despliega sus recursos gestuales para sacar el máximo partido a su relato. Con un incentivo para sus oyentes: lo que cuenta no es la literalidad de lo que leyó o escuchó sino el entrelazado de las imágenes con las que se lo representó.

Sus dotes mímicas son notables, ya que siempre le han gustado los mimos y los payasos. Nunca vi actuar a Marcel Marceau, pero he visto a Julio imitarlo y no creo que me hubiese impactado más el original. De no ser pintor, le habría gustado ser músico o payaso. Payaso como Charlie Rivel.

Otra de sus habilidades es la de reproducir el sonido de casi cualquier lengua. Si se pone a hablar mandarín o árabe o navajo, solo quienes las conocen distinguirán el engaño.

Tiene, sí, fuertemente anclado el acervo de hacer reír, de contemplar los avatares humanos bajo el prisma del humor, pero estoy seguro de

que no es innato ni producto de la incapacidad para considerar el drama, sino resultado de una decisión tomada hace mucho tiempo.

Nació en una familia venida a menos de la oligarquía panameña. Su padre, un intelectual, tradujo a Oscar Wilde y dio clases de inglés. Tuvo dos madres. La que lo crió, a quien adoraba, y la de verdad, a quien conoció años después y también supo querer.

No vive de espaldas a la realidad. Le interesa la política y, aunque ni siquiera esta lo induce al desánimo, su carácter indómito le hace a veces ponerse serio. En él nada resulta impostado.

Escapó de las convenciones, de la cortedad de miras y de los fatigosos corsés provincianos muy pronto, para encontrar en los arrabales de su ciudad, en las fiestas de la gente humilde, el alimento propicio para sus ansias de vida. Esa afición por meterse en los vericuetos de las ciudades, en los márgenes, en lo clandestino, la ha mantenido intacta.

Pero no es prejuicioso. Sabe que en los grandes salones anidan asimismo historias tristes.

Tuvo el tesón y la fuerza de voluntad para abrirse camino sin casi apoyos. Cruzó Centroamérica para estudiar en México, donde vivió siete años y aprendió los fundamentos de su oficio de grabador, y luego los perfeccionó durante un año en Italia. Allí ganó su primer premio y se empapó del arte del Renacimiento, que conocía solo a través de reproducciones. Acuciado por la falta de recursos, se dispuso a regresar pero antes aprovechó para contemplar la obra de otros maestros europeos. Viajó a París, a los Países Bajos y a Alemania, y quiso acabar su periplo en el Museo del Prado.

Esos fueron sus grandes viajes. No necesitó más.

En Madrid descubrió los talleres de gráfica de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, aglutinó en torno a sí un grupo de jóvenes artistas ávidos de aprender las técnicas en las que él ya era ducho y, en una fiesta en casa de mis padres, conoció a quien ha sido su mujer desde entonces. Ya no regresaría a su país más que de visita.

Aquí, en su casa de la avenida de los Toreros, ha hecho la mayor parte de su obra. Con parsimonia, con dedicación, con inevitable austeridad, desentendido de espejismos y de vanidosos mercadeos, sin desdeñar las corrientes de su tiempo pero mirándose, antes que nada, en el espejo de los maestros de su predilección: Goya, Rembrandt, Durero, Velázquez...

Durante años tuvo colgada en su estudio una foto de Picasso bailando en calzoncillos. Creo que, más allá de la admiración, se veía reflejado en él. Perdóneme quien lo considere un sacrilegio, pero lo entiendo: su desenfado, su libertad, el interés por lo bufo, por los toros, por el erotismo, por el circo y, por encima de todo, la pasión por su oficio, su incansable laboriosidad, su cultivo de todos los géneros de

las artes plásticas –de la pintura a la escultura, de la gráfica al dibujo, de la cerámica al collage– son afines a los de Picasso.

Incluso su estatura.

Y como el de aquel, su modo de recibir fue siempre el mismo. Sin ceremonia. En ello lo ayudaba la otra parte del binomio, mi tía Marisé, cómplice en todo. Unas veces cocinaba ella y otras veces volcaba él su inventiva en platos bien condimentados con especias. Sin embargo, más allá de la atención obligada a la cocina, las visitas no lo alteraban hasta el punto de modificar sus hábitos. Uno llegaba a su casa con la seguridad de que lo encontraría –buril o lápiz en ristre– volcado sobre su mesa con alguno de los monos que vestía para trabajar –añiles de obrero o grises de mecánico con una raya naranja en el costado–. Esa imagen, acentuada en sus claroscuros por el contraste entre la penumbrosa luz de ambiente y el foco del flexo con el que se iluminaba, es una de las constantes que han marcado como un reloj mi existencia.

Tengo otras:

El movimiento incesante de sus piernas con el que desfoga su desorbitada energía cuando está sentado.

El tamborileo concentrado de sus manos acompañando la percusión de tantos discos escuchados juntos.

La lata roja de ungüento El Tigre con el que sigue ofreciéndose a masajear a cualquiera que se queje ante él de algún dolor.

La osadía con la que tocaba los cuadros en las exposiciones de otros para apreciar hasta el mínimo detalle de la pintura.

Y recuerdos concretos:

Una tarde, en una playa gallega –¿sería 1981?– en la que se dejó enterrar hasta la barbilla por un grupo de niños.

Una mañana de agosto de 1977 en que trepamos juntos una montaña y nos sentamos sobre una roca de granito a contemplar el horizonte.

Antes de que se le desordenara la memoria, mi tía Marisé solía decir de él que mantenía vivas en su interior todas las edades. La curiosidad del niño, el ímpetu del joven, el temple del adulto, la sabiduría del anciano.

La misma capacidad aglutinadora tiene su obra, puente entre tiempos y orillas diversas, entre la longeva tradición europea y las fuentes amerindias de las vanguardias latinoamericanas, entre la búsqueda de lo plástico como única meta y el arte que lo corrompe para adentrarse en lo discursivo.

Y ha sido fiel a ello, delimitando un territorio artístico profundamente personal, a pesar del coste que le ha podido acarrear esa mirada desplazada, mestiza, de síntesis; el no lugar de quien anhela estar en varios.

Si bien hace ya muchos años que a su nacionalidad panameña le ha sumado la española, persiste la costumbre de considerarlo solo panameño, y quizá por eso se le han escapado condecoraciones y reconocimientos que adornan trayectorias más pobres que la suya.

En el otro extremo, los curadores y grandes coleccionistas latinoamericanos que en los últimos tiempos animan la escena artística internacional, por vivir en España todavía no lo tienen tan en cuenta como deberían.

Pero nadie le oirá una palabra de queja. Si se le insinúa algo a ese respecto, enseguida lo relativiza y comienza a hablar de la suerte azarosa que tradicionalmente ha tenido la posteridad en los pintores.

De las obras que dejó Rembrandt al morir y de cómo se salvaron las que se salvaron. De las que se conservan de Cimabue, de las que dejó Toulouse-Lautrec...

Hoy, a sus noventa y tres años y ciego desde hace seis, sigue siendo un placer oírlo hablar de pintura. Es imposible citarle un cuadro de los que cuelgan en los grandes museos y que no lo conozca de memoria. Otros, en sus circunstancias, rechazarían con melancolía oír hablar de exposiciones nuevas que ya no podrán ver. Él prefiere visitarlas aunque sea en las palabras de otros.

Tengo la seguridad de que su obra perdurará, como perdura en mí el recuerdo de esa mañana en la que nos sentamos sobre una roca y contemplamos el horizonte. A las afueras de Madrid, en un año en el que ocurrió de todo.

Catálogo de la exposición de Julio Zachrisson
Un artista entre dos orillas, Museo de Arte
Contemporáneo, Centro Cultural Conde Duque,
Madrid, 2020

GUERRA Y PAZ

Lev Tolstói murió hace ciento tres años en la casa del jefe de estación de Astápovo, un remoto nudo ferroviario ruso que carecía de un hotel donde cobijarlo durante su agonía. Había llegado en tren, con la intención de proseguir camino hacia el sur, huyendo de la parálisis espiritual en que lo sumía la imposibilidad de armonizar sus ideales ascéticos con el ruido cotidiano y los intereses de su numerosa familia. Su muerte, así como las circunstancias previas –la fuga de su casa, el intento de suicidio de su mujer tras descubrir su marcha y el goteo de familiares y amigos que llegaron para asistirlo–, fueron divulgadas por una multitud de periodistas acampados en tiendas y otros alojamientos improvisados. Nunca la muerte de un escritor ha despertado tanta atención mediática, y, sin riesgo de errar en la predicción –mera consecuencia de la devaluación social de la profesión literaria–, muy probablemente ninguna otra la despertará en el futuro. Su impacto debió de ser similar al que en tiempos más recientes causaron las muertes de John Lennon y Diana Spencer. Salvando la distinta proporción debida a los medios técnicos de una y otra época, la analogía no resulta exagerada. La muerte de Tolstói fue transmitida con prodigalidad universal, tal como las de John Lennon y Diana Spencer casi un siglo después. Hay un dato que lo vuelve más chocante, y es que mientras las de aquellos fueron muertes prematuras, la de Tolstói –un viejo de ochenta años aquejado de neumonía– no pudo sorprender a nadie. Cierto es que, además de un narrador superdotado, cuya maestría reconocían incluso quienes incidían en sus defectos, Tolstói era muchas otras cosas: un novelista arrepentido que había pasado de defender un arte libre, no subordinado a ninguna ideología, a condenar toda obra literaria que no persiguiera una enseñanza moral, polemista enemigo de la política del zar, apologeta de la no violencia y del vegetarianismo, fundador de una secta, los tolstoianos, que propugnaba la abolición de la propiedad privada y una vida natural; zapatero, filósofo moral, pedagogo, libertino reconvertido al puritanismo, cristiano herético negador de la naturaleza divina de Cristo; ermitaño con título de conde; hacendado, dueño de una gran casa en la que vivía rodeado de sirvientes, familiares y seguidores... Por supuesto, tan heterogénea variedad de vocaciones no coexistía de manera pacífica. Tolstói era iracundo, pasional, atormentado, maniático, consecuente hasta el menudeo con

algunas de sus creencias y despreocupadamente laxo con otras; sin embargo no estaba loco, o, si lo estaba, no lo estuvo menos en su juventud que en su vejez, cuando todas las turbulencias de su personalidad excesiva se desbocaron. Es probable que su temor a la muerte, el visceral rechazo que le producía, actuara de acicate conforme se hizo más próxima; lo cual no obsta para que en todos sus libros, desde su temprana trilogía autobiográfica *Infancia*, *Adolescencia*, *Juventud*, advirtamos el rastro del anciano que llegó moribundo a la estación de Astápovo. Como se ha repetido muchas veces, Tolstói albergaba en su seno diversos hombres que estaban en lucha entre sí. De ese combate incesante nace la grandeza de su obra.

Henry James, su contemporáneo, dice en *El futuro de la novela*, al compararlo con Turguéniev, de quien se sentía más cercano: «La lectura de Tolstói (una maravillosa masa de vida) es un acontecimiento inmenso, una especie de accidente espléndido, para cada uno de nosotros: no obstante, su nombre no representa un método tan eternamente fascinante, una presentación tan irresistiblemente serena, como los que brillan junto a nosotros, e iluminando nuestros posibles pasos, en los de su precursor. Tolstói es un reflector vasto como un lago natural; un monstruo uncido de su gran tema (¡la humanidad toda!) como un elefante podría estar uncido, para fines de transporte, no a un carruaje sino a una cochera. Su caso es prodigioso, pero su ejemplo para los demás es deplorable: solo puede extraviar y engañar a los discípulos no elefantinos».1 ¿A qué se refiere Henry James con la metáfora del carruaje y la cochera? La respuesta aflora pocas líneas más abajo, cuando afirma de Turguéniev: «Dejando a un lado indicios extrínsecos, no se le puede leer sin la convicción de que pertenece, en la vivacidad de su propia lengua, al tipo de los destinados a hacernos comprender la feliz verdad de la unidad, en los talentos nobles, de materia y forma; la verdad de que son caras de una misma moneda; al tipo de aquellos, en una palabra, cuyo ejemplo asesta un golpe mortal a la suposición torpe de que tema y estilo son (estéticamente hablando o en la obra viva) cosas diferentes y separables. Tenemos conciencia al leerlo, en una lengua que no es la suya, de que no nos alcanza su tono personal, su acento individual». En efecto, James está una vez más hablándonos de estilo, eso que en un sentido amplio llamamos forma, y así sugiere que, mientras Turguéniev se servía de un espléndido carruaje, Tolstói llevaba a cuestas una triste cochera. La supuesta rudeza del estilo de Tolstói, su desdén por modular el lenguaje, la frase, por afinar sus capacidades expresivas de manera que refleje la sinuosidad del pensamiento, es una de las constantes que afloran a la hora de depreciarlo literariamente. Se le reconoce su capacidad para representar la vida, para abarcarla entera y verterla en sus creaciones,

pero son muchos los que le echan en cara su escasa sofisticación. Valiéndonos de un símil que seguramente habría sido de su gusto, digamos que nadie duda de sus excelentes dotes de carpintero, pero son muchos los que echan de menos la delicadeza del ebanista. Desde la misma trinchera de James, el crítico inglés Lionel Trilling en *El yo antagónico* le reprocha su incapacidad para la manipulación, su olvido de técnicas como la exageración, la distorsión o el disimulo, y concluye que por eso «hay cierto tipo de luminoso deleite que Tolstói no puede darnos».2 Incluso Nabokov, que lo considera el más grande novelista ruso, muy superior a Dostoievski y al mismo Turguéniev, no pasa por alto la limitación de alguno de sus recursos. En la clase sobre *Ana Karénina*, del *Curso de literatura rusa*, señala que en Tolstói las transiciones temáticas son deslucidas y abruptas en comparación con las de Flaubert en *Madame Bovary*. Mientras Flaubert es capaz de realizarlas en una sola frase, Tolstói se sirve de recursos poco finos, como abrir nuevos capítulos innecesarios desde un punto de vista estructural, y sin embargo tales defectos no logran ensombrecer, para Nabokov, su excelencia en otros aspectos. Sin necesidad de mencionar la rotunda complejidad moral de sus personajes (es esclarecedora su comparación de la personalidad plena, compacta de Ana Karénina frente a la más frívola y volátil de Emma Bovary), encuentra contundentes motivos para reivindicar su escritura. En su ensayo sobre *La muerte de Iván Ilich* señala: «Un rasgo peculiar del estilo de Tolstói es lo que voy a llamar el purismo por tanteo. Para describir una meditación, una emoción o un objeto tangible, Tolstói sigue los contornos de ese pensamiento, esa emoción o ese objeto hasta quedar perfectamente satisfecho de su presentación y recreación. Ello supone lo que podríamos llamar repeticiones creadoras, una serie apretada de enunciados reiterativos, que se suceden uno tras otro, cada cual más expresivo, cada cual más apropiado a lo que quiere decir Tolstói. El escritor va tanteando; deshace el paquete verbal en busca de un sentido interior, pela la manzana de la frase, intenta decirlo de una manera, luego de otra mejor, tantea, da un rodeo, juguetea, tolstea con las palabras».3 V. S. Pritchett, en su ensayo «El déspota», resalta la siguiente cualidad de Tolstói, que asombra por igual a Nabokov: «Está alerta como un animal que ve cada movimiento de la superficie, construye a sus personajes sobre esos innumerables y pequeños detalles de cosas percibidas. Un botón mal colocado puede decirlo todo. Tolstói *sombrea*; es decir, construye a partir de elementos contradictorios; un personaje frío y seco aparecerá en estado de sorprendente emoción en parte porque esto es conforme a la naturaleza; pero también porque le confiere una dimensión adicional…».4 Con todo, la apreciación de Pritchett no parece tan positiva, pues enseguida la matiza al considerarla el resultado feliz de

un método de trabajo intuitivo e improvisador: «Aunque *Ana Karénina* le deje al lector la impresión de que se trata de una novela con un espíritu definido, estructurada de manera ordenada y de una transparencia milagrosa, lo cierto es que Tolstói no sabía hacia dónde iría cuando empezó, y muchas veces, en versiones alteradas, cambió los personajes y la trama. Tanteó mucho, a la manera de Dostoievski, pero no en una niebla de sugerencias, sino más bien en medio de un inmenso acopio de hechos».

No se equivoca Pritchett. La improvisación salta a la vista muy especialmente en *Guerra y paz*, donde Tolstói deja sin explorar vías significativas, expectativas argumentales que no concreta, no porque sea su voluntad mantenerlas abiertas para servirse del suspense, sino porque en un momento de la escritura barajó que sucedieran y luego el argumento tomó distintos derroteros y olvidó eliminarlas o no le molestó dejar su huella. Mencionaré dos: el posible amor de Pierre Bezújov con la princesa Bolkonski, que prepara durante unas páginas para luego olvidarlo, y el repentino encaprichamiento del padre de ella por la preceptora francesa. Pensando tal vez en el hijo menor de los Rostov, Nabokov señala que hay niños que crecen demasiado lentamente en *Guerra y paz*, y en su análisis de *Ana Karénina* enumera patinazos temporales similares. Magnánimo con su favorito, los califica de meros descuidos y así es: en novelas tan extensas es casi obligado que los haya. Más problemáticos resultan ciertos personajes secundarios que o bien no acaban de tener una entidad definida, o bien cambian demasiado, revelando así su función instrumental, de engarce entre los personajes principales. Es el caso de Elena Kuráguina, la mujer de Pierre Bezújov, que al principio de *Guerra y paz* parece una cabeza hueca, hacia la mitad regenta uno de los salones intelectuales más importantes de San Petersburgo y al final muere sorpresivamente cuando a Tolstói le conviene auspiciar el amor entre Pierre y Natasha Rostova. O el caso de Sonia, la prima pobre de Natasha, que permanece a lo largo de toda la novela subordinada a las necesidades de desarrollo de otros personajes, sin alcanzar su propia autonomía.

Si bien son obvios los descuidos, el estilo a veces tosco y la errática endeblez de muchos personajes, señalarlos no debe precipitarnos a una sentencia condenatoria. La grandeza de Tolstói reside, entre otras cosas, en su entereza para encajar tan gruesos defectos sin que se noten; el mejor alegato defensivo es esta frase de Thomas Mann en su bello ensayo sobre *Ana Karénina*: «Raras veces el arte se ha presentado hasta tal punto como naturaleza; la fuerza creadora impetuosa y palmaria de Tolstói no es más que otro aspecto de la naturaleza misma, y leerle de nuevo, dejar que actúen sobre nosotros la agudeza animal de esa mirada, la sencilla robustez de esa garra de artista, la

diáfana y genuina grandeza de esa épica, no enturbiada por mística alguna, significa volver a tierra firme huyendo de todo peligro de artificiosidad y de jugueteo mórbido hacia la autenticidad y vitalidad, a lo que en nosotros mismos es vital y auténtico».5 Es decir, dejémonos de sutilezas críticas y de esteticismos patricios, y admiremos el vigor con que sus creaciones representan la vida; en palabras de Italo Calvino referidas a Tolstói: «Esa misteriosa entidad para cuya definición estamos obligados a servirnos de la página escrita».6

La admiración surge sin esfuerzo, así de persuasivo es el poder de su arte. Pero ¿es justo que olvidemos sus sombras? Si Tolstói se permitió ser tantos hombres, ¿por qué no enfadarnos con algunos de ellos? Con el cargante sabelotodo; con el sermoneador; con el entrometido que interpela sin embarazo al lector o lo aburre durante demasiadas páginas discurseando sobre la guerra o la agricultura; con el enfermo de ecuanimidad incapaz de distribuir desigualmente en sus criaturas los defectos y las virtudes; con el adalid de una vida hogareña edulcorada de perritos falderos y bordados femeninos a la luz de las velas... Todos ellos son Tolstói. Ahora bien, por estar ligadas a su propia personalidad y no a decisiones de taller, la impaciencia ante estas demostraciones equívocas de su genio no debe llevarnos a olvidar que nacen en el mismo lugar del que proviene este y que probablemente no sería posible prescindir de ellas sin perjudicarlo.

Las constantes intromisiones de la voz autorial, salvo excepciones, no solo no diluyen la rotunda apariencia de vida, sino que, por vía inversa a la convencional, contribuyen a apuntalarla, pues son el cimiento con el que se construye su ilusión de objetividad. Tolstói se erige en mediador y, en la medida en la que nos impele a confiar en su imparcialidad, en su entendimiento bajo un mismo rasero de todo aquello que relata –un adulterio, una conversación, una venganza, una cacería, una batalla, un baile, una juerga de borrachos, un duelo o la agonía de un moribundo– fomenta la impresión de que su lente es tan objetiva como la de alguien que observara desapasionadamente esos mismos acontecimientos desde un lejano planeta. Su anhelo conciliador se traduce en densidad igualitaria. Su mirada es omnicomprensiva, y, como pretende abarcar la totalidad, no puede prescindir del perrito faldero. En efecto, un botón mal colocado resulta tan revelador del carácter de su portador como una decisión militar precipitada. Otro tanto cabe decir de su ecuanimidad. Aunque el bien obtiene cierta ventaja sobre el mal, pues hasta los personajes con interiores más procelosos retienen virtudes que acaban por salvarlos y echamos en falta que algunos se condenen sin paliativos, por lo general no hay extremos en Tolstói. En las ocasiones en que aplica su lupa con plena conciencia, no resultan títeres. Como no sea en personajes secundarios –esos mujiks, por ejemplo, que encarnan el

hombre natural de Rousseau–, sus personajes no son ni buenos ni malos en términos absolutos. Lo cual, por coincidir con el sentir mayoritario de los lectores acerca de sí mismos, los reafirma en la sensación de contemplar la vida tal y como es. Ni siquiera las intromisiones discursivas representan un grave atentado. Como dice Harold Bloom en *El canon occidental*, «tan poderosa y sólida es la capacidad narrativa de Tolstói que sus digresiones sermoneadoras no desfiguran demasiado su ficción ni la hacen tendenciosa».[7] Cuando se le va la mano, se hace un pobre favor espabilando al lector de su feliz trance, sobre todo si la digresión es a cuenta de cuestiones ligadas a su tiempo. En cambio, si se mantienen en lo abstracto, si apelan a las preocupaciones que los hombres de todas las épocas han compartido, que son precisamente las que más ocupaban a Tolstói, no entorpecen: suman. La naturaleza multipolar de Tolstói era de tal magnitud que el subrepticio diálogo consigo mismo, repartidas en boca de sus distintos personajes las distintas fuerzas que tiraban de él, potencia la verosimilitud y produce un efecto amplificador de la realidad. Un ejemplo de ello son las conversaciones en *Guerra y paz* de Pierre Bezújov con el príncipe Andréi Bolkonski al regresar este de la batalla de Austerlitz o la del masón en el tren. Es cierto, sin embargo, que no siempre sucede cuando Tolstói nos habla como narrador omnisciente.

Henry James, que, como hemos visto, no tenía gran estima por Tolstói, describió *Guerra y paz* como «un monstruo inconexo y de talla excesiva». Como casi todas las descalificaciones autorizadas acerca de una obra artística, esta contiene un ápice de verdad. De la desmesura de *Guerra y paz* dan cuenta sus casi dos mil páginas, la amplitud del período histórico que comprende la acción –desde los preámbulos de la batalla de Austerlitz en 1805 hasta diez años después de la derrota napoleónica en la campaña rusa de 1812–, la abundancia de personajes y de peripecias ligadas a ellos, así como el detalle con que son descritas las campañas militares. Ahora bien, debemos preguntarnos si la novela podía haberse hecho de otra forma a la luz de las intenciones que la alumbraron. La respuesta, sin por ello renunciar a la crítica, es un rotundo *no*. *Grosso modo*, podríamos resumir esas intenciones en tres: esbozar una teoría histórica sobre la futilidad de las teorías históricas, hacer el relato épico de la guerra rusa contra Napoleón y dar cuenta, entre medias, del esplendor y decadencia de la generación que la protagonizó. Las tres están plenamente satisfechas y bien enhebradas. Las consideraciones de Tolstói sobre la insignificancia de las decisiones individuales en el devenir histórico influyen en su tratamiento de personajes como Napoleón y el mariscal Mijaíl Kutúzov; detrás de su descripción del incendio de Moscú y la retirada del ejército francés palpita su creencia en la imposibilidad de planificar los grandes acontecimientos; y en la

acumulación de minucias sobre los personajes se vislumbra su percepción de que la historia está construida sobre innumerables factores, y no solo sobre los políticos o económicos de los que se ocupan los historiadores.

Guerra y paz es una epopeya que transcurre en un territorio tan vasto como Rusia y solo por eso necesitaba ser monstruosa de talla y aliento. Lo que no es, desde luego, es inconexa. Al contrario: hasta la sensación inconclusa que nos deja su epílogo tiene un porqué. Como el historiador de las ideas Isaiah Berlin sostiene en su estupendo ensayo *El erizo y el zorro*, Tolstói pretende demostrar que, acabada la guerra, sus personajes han alcanzado la paz interior tras haber aceptado la necesidad de someterse «a las relaciones permanentes de las cosas y a la textura universal de la vida humana», ya que, si los asuntos humanos son imprevisibles, ese es el «único ámbito donde se encuentran la verdad y la justicia».8

Aunque no las califiquemos de charlatanería, como hicieran Turguéniev, Flaubert y otros, sí cabe cuestionar las partes discursivas de *Guerra y paz*. ¿Por qué no escribió Tolstói un ensayo sobre su teoría histórica y liberó a la novela de esa carga que por momentos se hace pesada? Preguntárselo carece de sentido. El error de Tolstói es una vez más de medida. Tiene razón E. M. Forster en *Aspectos de la novela*, cuando escribe que los acordes grandiosos que se escuchan al leer *Guerra y paz* no provienen de la historia ni de los episodios narrados ni de los personajes que los protagonizan, sino que proceden de las vastas extensiones de Rusia. «Es el espacio –no el tiempo– el dueño y señor de *Guerra y paz*.»9

Conversaciones en Formentor, 2013

EL SUEÑO DE LOS HÉROES

La relación de los escritores con su obra es complicada. Igual que algunos padres sienten predilección por sus hijos rebeldes y se muestran estrictos con los menos problemáticos, la idea de un escritor acerca de sus libros no coincide necesariamente con la de sus lectores. Es frecuente que se muestren reticentes con el más exitoso y, por el contrario, destaquen aquel que defraudó sus expectativas. Como yo mismo padezco esa ambivalencia, descubrirla en otro, si es sujeto de mi admiración, despierta mi inmediata solidaridad. Así me sucede con Adolfo Bioy Casares. ¿Cómo olvidar la delicada naturalidad, el nostálgico lirismo o la melancolía amorosa de los cuentos reunidos en *La trama celeste* o *El héroe de las mujeres*? La vindicación de Bioy Casares, más allá de Borges, ya la hizo Cortázar en «Diario para un cuento», en donde un narrador comprometido en contar una historia acerca de una tal Anabel constantemente se interroga cómo lo haría Bioy y echa de menos no poseer su talento.

La invención de Morel es la novela más reconocida de Bioy Casares. La publicó a los treinta años, en 1945, después de seis libros que no forman parte de su bibliografía oficial, algunos de los cuales ni siquiera existen físicamente, ya que Bioy y su círculo los hicieron desaparecer. En el libro de entrevistas *Bioy Casares a la hora de escribir*,[1] explica la ambición y los miedos que guiaron la redacción de *La invención de Morel*: «Se sucedían días y años, pero la literatura estaba siempre fuera de mi alcance. Como advertía signos de que los amigos no desestimaban mi inteligencia, me dije que la ineptitud a lo mejor se limitaba a mis procedimientos. Con *La invención de Morel*, una historia que no quería malograr, llegó la gran oportunidad de ponerme a prueba. Recordé el consejo de mi padre de pensar en lo que uno está haciendo y procuré escribir con la atención bien despierta». Y luego: «Mi afán fue no cometer errores. Me dije que tenía un buen argumento y que no debía malograrlo. Por desconfianza de mi tino quise tomar todos los recaudos de seguridad. Procuré que en la historia, como en la máquina de un reloj, nada fuese innecesario». Bien porque acertó con el mecanismo, o bien porque, como señala en otra entrevista, «los que han leído varios libros de un autor, por lo general prefieren el que leyeron primero», es evidente que triunfó. *La invención de Morel* continúa oscureciendo novelas suyas posteriores escritas con la atención más despierta, mejores recursos estilísticos y mayor

conocimiento del género.

El argumento es el siguiente: un fugitivo llega a una isla abandonada a consecuencia de una plaga, en la que subsisten algunos edificios. Pasa los primeros tiempos habituándose a la soledad hasta que un día ve a otras personas, de apariencia elegante, contemplando el atardecer. En un principio se limita a observarlas a hurtadillas mientras pasean y conversan entre ellas, pero, al enamorarse de una de las mujeres, una sucesión de descubrimientos le desvelará el misterio: los extraños son hologramas sonoros proyectados por una compleja máquina que se alimenta de las mareas. Forman parte de una sofisticada película tridimensional; sus acciones no son infinitas y cambiantes, sino que cubren un ciclo de una semana, tras el cual se reinician de nuevo. Morel es el nombre del inventor que, llevado de su amor por Faustine, la mujer de quien el fugitivo se enamora, concibió el complejo con el objetivo de alcanzar la eternidad con ella. La misma intención enajenada lo guiará a él cuando al final decida grabarse a sí mismo para incorporarse a la película. Enajenada porque a esas alturas no ignorará que convertirse en holograma requiere perder la vida.

Movido tal vez por el prólogo de Borges, Bioy reconoció el influjo de algunas ficciones de H. G. Wells, como *La isla del doctor Moreau*. Sin embargo, sus afinidades son más amplias: sin olvidar el cine –imposible no pensar en algunas obras emblemáticas del expresionismo alemán– y a Julio Verne, sobresalen autores clásicos de la literatura de aventuras como Stevenson y Conrad, y, cómo no, Daniel Defoe, cuyo *Robinson Crusoe*, al igual que el fugitivo de *La invención de Morel*, llevaba un diario. La idea central, la búsqueda de la inmortalidad –el intento de alterar un destino prefijado–, se repite con mutaciones diversas en casi toda la obra de Bioy Casares. Así expone el motivo en su prólogo de *Historias fantásticas*: «Escribo historias fantásticas porque mi mente me las suministra, porque soy feliz escribiéndolas y porque desde muy temprano sentí como una incongruencia el hecho de que esta vida que tenemos pueda bruscamente cesar». Los otros elementos de la trama son característicos de la época en que fue escrita, cuando la invención de la fotografía, del cine y del fonógrafo no eran tan remotas y los científicos, de quienes se esperaban nuevos y deslumbrantes avances técnicos, representaban una sugestiva fuente de inspiración no solo para escritores y cineastas. Bioy describe el origen en sus *Memorias*: «La máquina salió de una reflexión que me hice: si fuera posible conseguir para los demás sentidos reproducciones nítidas como las que para la vista proporciona el espejo o para los oídos el disco fonográfico, podríamos reproducir finalmente al hombre entero. Inventada la máquina, habría que inventar la historia».

Esa conexión de la máquina de Morel con el imaginario tecnológico e incluso teosófico de la época, con las utopías con las que se

fantaseaba en el período de entreguerras, explica en parte el éxito del libro. Es probable, asimismo, que la unidad espacio-temporal de la trama otorgue al texto una extraña intensidad de la que es difícil zafarse. Bioy, con sutil ironía, apuntaba estas razones: «Yo agradezco a la suerte el que se me haya ocurrido una novela de aventuras, con un fugitivo que llega en bote a una isla. En esa isla alguien intenta lograr la inmortalidad por un procedimiento que interesó a algunos lectores y los indujo a proponerse nuevas hipótesis. Además, la novela refiere una sentida historia de amor».

Efectivamente, la historia de amor del fugitivo con Faustine es el principal hallazgo novelesco de *La invención de Morel*. Bioy, y a eso se refería Cortázar en su relato «Diario para un cuento», era un superdotado representando el rapto amoroso; por su maña al conseguir que *sus* amadas le parezcan al lector tan deseables como a sus amantes de ficción y por lo convincentes que resultan estos. La disposición del fugitivo a perder la vida para alcanzar esa imperfecta forma de inmortalidad que le proporcionará su inserción en el holograma habitado por su amada, constituye el necesario gesto heroico ratificador del amor verdadero, pues ni siquiera tiene constancia de que ni ella ni sus compañeros sientan. Cree que han heredado la conciencia y el alma que tenían cuando eran corpóreos, pero no lo sabe con certeza.

La frase donde Bioy discurre sobre los motivos del éxito de *La invención de Morel* revela sus dudas sobre la novela. Nunca las ocultó. A raíz de una reseña donde Néstor Ibarra le reprochaba no haber dejado resquicio a la improvisación, insinuó en varios lugares que *La invención de Morel* no era tan buena como habría deseado o como sus lectores creían. Le desagradaba el fraseo corto y, más que nada, la rigidez de la construcción. Así lo expone al comentar la crítica de Ibarra en una entrevista de *Bioy Casares a la hora de escribir*: «Entendí que mi elemental recurso de eludir las ocasiones de errar fue un intento de acortar camino, de alcanzar el acierto sin pasar por la destreza y el tacto. Como dijo William Butler Yeats, en estas cosas no se puede acortar camino. En mi novela no hay casi digresiones, y es por las digresiones que entra la vida en los relatos. En el mío no hay sombra de desorden. Las novelas recrean la vida, donde el desorden abunda...». Y, en términos parecidos, insiste en sus *Memorias*: «Lograr una historia en la que de vez en cuando hubiera elementos arbitrarios, sin que parecieran ociosos, sino que por el contrario dejaran entrar la vida en la obra, era una meta más ardua que la entrevista por mí (...). Yo buscaba menos el acierto que la eliminación de errores en la composición y la escritura de *La invención de Morel*».

En el fondo, subyace su convicción de que *La invención de Morel* es un buen relato pero no tanto una buena novela. Lo confirma en otra

entrevista del volumen citado: «Quizá *La invención de Morel* sea un cuento. Realmente comparada con las novelas de algunos escritores laboriosos de otros países, *La invención de Morel* es un cuento». Bioy debió ya de tener esta sospecha mientras la estaba redactando, no necesitó que otros se la señalaran. Dice en la misma entrevista: «En una novela, con un misterio que se aclara al final, conviene sugerir otros misterios o una explicación que no sea la verdadera, para que el lector vaya pensando, vaya equivocándose y también acertando, de manera que cuando llegue al final, diga: "Bueno, esto me lo anunciaron y pude imaginarlo"». *La invención de Morel* pertenece a la estirpe novelesca de los manuscritos supuestamente encontrados, y en este género la figura del intermediario, quien encuentra el texto y lo comenta, es frecuente, pues por lo general contribuye a apuntalar la sensación de realidad ante el lector. En *La invención de Morel* hay además un supuesto editor que se inmiscuye en diez notas a pie de página. Así se trata de dotar de más capas al texto, sugiriendo, por ejemplo, una explicación a la peripecia distinta de la que se concluye de la lectura de su relato. Esto es particularmente visible en la nota dos, donde se subraya que el fugitivo ha estado alimentándose de todo tipo de hierbas desconocidas. Con ello se sugiere que algunas podrían ser alucinógenas, y toda la aventura del fugitivo, un mero viaje psíquico. Un efecto similar perseguirían las notas que matizan o subsanan olvidos de su relato: arrojar un halo de sospecha sobre el narrador para introducir de tapadillo la posibilidad de que existan explicaciones distintas de su extraña aventura. Está claro que Bioy juega deliberadamente al despiste. Lo criticable es que, de tan obvia, la ejecución resulta tosca.

La invención de Morel es una fábula sugestiva, entretenida, incluso novelesca, pero no es una novela, ni buena ni mala. No lo es por todo lo señalado, sugerido en parte por Bioy, y no lo es tampoco por algo que se encuentra en la raíz misma de su concepción: la inmortalidad diseñada por Morel resulta demasiado precaria. Es cierto que eso convierte en más heroico el sacrificio de amor del fugitivo. No obstante, aunque el contraste sea deliberado, refleja un déficit argumental del que el propio Bioy era consciente. Lo prueba la ambigüedad acerca de si la máquina de Morel transfiere el alma de la persona a su imagen holográfica. El fugitivo no está seguro, pero especula con que en el futuro alguien logre perfeccionar el invento de forma que él mismo, un mero inserto en una película previamente grabada, sea visible para Faustine. Al menos para un lector actual todo el asunto de la máquina, y por extensión de la dudosa inmortalidad que suministraría, parece a la vez naíf y en exceso rocambolesco, y de ello se resiente el conjunto de la trama.

Años después de publicarse *La invención de Morel*, Bioy Casares dio

solución al problema en su cuento «Los afanes», recogido en el volumen de 1962 *El lado de la sombra*. Allí encontramos también a un inventor empeñado en alcanzar la inmortalidad. A diferencia de Morel, cuya máquina apresaba lo que los sentidos captan de las personas, el inventor de «Los afanes» construye unos bastidores que retienen su alma, su personalidad inescrutable. Como nada puede ser perfecto para una imaginación tan melancólicamente humorística como la de Bioy Casares, en este caso el problema radica en que los bastidores pueden destruirse sin que la persona que albergan tenga capacidad para evitarlo.

No es ese el único ejemplo de la recurrencia de la muerte, y las posibles maneras de eludirla, en la literatura de Bioy Casares. El cuento «El lado de la sombra», que da título al volumen donde se recoge «Los afanes», retoma el asunto reformulándolo desde un punto de vista distinto: el del original y sus réplicas. ¿Qué los diferencia? Si consiguiéramos una copia de un ser humano y el original muriera, ¿podría su copia ser considerada ese ser humano? En uno de sus relatos más antiguos, «El perjurio de la nieve», en el que un padre obliga a sus hijas a repetir cada día lo que hicieron el anterior, da otra vuelta de tuerca. La trama parte de la idea «de que, si todos los días repetimos los mismos actos, ningún cambio puede sobrevenir, ni aun el de la muerte».

No es desatinado percibir en esa imagen circular un eco del eterno retorno nietzscheano. Sabemos que Bioy Casares, como Borges, era lector de filosofía, y así subyace en bastantes de sus ficciones. Por ejemplo, *Plan de evasión* –la novela siguiente a *La invención de Morel*–, en la que el alcaide de una isla prisión experimenta con los reclusos para modificar su percepción de la realidad, parece que le fue inspirada por la lectura de George Berkeley y David Hume, así como de diversos libros de teoría del conocimiento, los cuales le llevaron a preguntarse hasta qué punto «los sentidos son fidedignos y si al cambiarlos no se cambia también la concepción de la realidad y la realidad misma».

Pero volvamos al problema del tiempo y a Nietzsche, y fijémonos en una frase que el fugitivo de *La invención de Morel* anota en su diario reflexionando sobre las acciones infinitamente repetidas de los hologramas: «Acostumbrado a ver una vida que se repite, encuentro la mía irreparablemente casual. Los propósitos de enmienda son vanos; yo no tengo próxima vez, cada momento es único, distinto, y muchos se pierden en los descuidos». Nuestro fugitivo formula dicha reflexión cuando empieza a tentarle la posibilidad de convertirse en holograma, y está claro que detrás resuena con fuerza el eco de Nietzsche. Es más, casi parece que estamos ante la conocida contraposición entre destino y carácter, que, nacida confusamente de Heráclito («el carácter hace el

destino») y retomada por Nietzsche como intuición fulgurante («quien tiene carácter también tiene una experiencia que siempre vuelve»), desembocó en el ensayo de Walter Benjamin «Destino y carácter», que separaba ambos conceptos («donde hay carácter no habrá destino, y en el cuadro del destino no se encontrará carácter»).2

Dejarse llevar por el destino es tentador, significa integrarse en un libreto ya escrito. Al revés que el carácter, nacido de la libertad y por eso imprevisible. Los espectros de Morel tienen su tiempo fijado de antemano, ya que son una grabación, y lo que el fugitivo parece envidiar de ellos, por contraste con su azaroso devenir, es esa caja cerrada en la que habitan a salvo y en la que ningún instante se pierde. Sin embargo, sería erróneo pensar que, convertido en holograma, abandona el reino del carácter para abrazar el del destino. Si nos fijamos en la frase de Nietzsche («quien tiene carácter también tiene una experiencia que siempre vuelve», es decir, un destino que, por repetido, se erige en un no destino), al renunciar a la vida el fugitivo no haría otra cosa que eludir el destino para ingresar en el mundo del carácter. Algo que confirmaría Walter Benjamin en la siguiente frase de su ensayo: «Justamente la felicidad es la que desvincula al feliz del engranaje de los destinos y de la red de lo propio». ¿Y qué mayor felicidad que renunciar a las acechanzas de la vida para integrar, junto a la persona amada, una *experiencia que siempre vuelve* como la semana cíclica en la que habitan los hologramas?

Benjamin escribió su ensayo «Destino y carácter» en 1919. En 1925 el psicólogo soviético Lev S. Vygotsky concluía *Psicología del arte*, en uno de cuyos capítulos, «La tragedia de Hamlet, príncipe de Dinamarca», se lee: «Si el desarrollo de los acontecimientos en el drama se halla supeditado a los caracteres de los personajes, si las leyes que los rigen se encuentran en los personajes, en sus caracteres, entonces se trata de una tragedia de carácter; mientras que, si el desarrollo de los acontecimientos subordina el destino de los personajes en contra de sus caracteres, lleva en sí algo fatídico e ineluctable, exteriormente insuperable, que empuja a los hombres al crimen, a la muerte y a otros actos que no se desprenden de sus caracteres, entonces se trata de una tragedia de destino».3

Es tan improbable que Vygotsky leyera a Benjamin que no tiene sentido interrogarse por ello. Sus primeras aproximaciones al *Hamlet* de Shakespeare datan de 1919, tres años antes de que Benjamin publicara su ensayo. La única coincidencia entre ambos que se me alcanza fue temporal y geográfica: aquellos tres meses, entre diciembre de 1926 y febrero de 1927, recogidos en su *Diario de Moscú*, que Benjamin pasó en la ciudad donde Vygotsky ya trabajaba.

Por su parte, es casi seguro que Bioy Casares tampoco había leído a

Benjamin cuando compuso *La invención de Morel*. Un amigo suyo, Héctor A. Murena, que aparece repetidamente citado en su diario *Borges*, fue el primer traductor al español de Walter Benjamin, pero los *Ensayos escogidos* que compiló para la editorial Sur se editaron en 1967, veintisiete años después de la novela de Bioy. Antes, alrededor de 1933, algunas ideas de Benjamin, las desarrolladas en *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*, ya se habían difundido en Argentina gracias a Luis Juan Guerrero, un catedrático de Estética de la Universidad de La Plata. Preguntarse si, además del de Nietzsche, en la frase citada de *La invención de Morel* late algún eco de Benjamin, es una especulación con escaso fundamento. La realidad parece más sencilla: los conceptos de «carácter» y «destino», nombrados así o de otro modo y a menudo entremezclados, eran recurrentes en la época a través de la herencia romántica y, sobre todo, de la versión del idealismo alemán que, deformada, cristalizó en la deriva totalitaria del nazismo. La propia Victoria Ocampo en alguno de sus ensayos literarios de los años cuarenta se sirve de nociones similares para ensalzar la importancia de la personalidad de Emily Brontë, más que su biografía, al estudiar su obra. No muy diferente debía de ser el panorama catorce años después de *La invención de Morel*, cuando Bioy publicó en 1954 *El sueño de los héroes*; si bien para entonces Benjamin seguramente ya ocupaba, de primera, segunda o tercera mano, un lugar en su imaginario intelectual. No, por cierto, el ruso Vygotsky, que empezó a ser conocido en Occidente a partir de finales de los años setenta.

¿Necesitaba Bioy Casares, un lector de Shakespeare y de la literatura grecolatina, que Benjamin o Vygotsky le iluminaran sobre percepciones que tenía probablemente más que interiorizadas y cuya profunda dicotomía a lo mejor había experimentado en su propia vida?

El título de *El sueño de los héroes* guarda claras resonancias nietzscheanas. Por otra parte, su argumento, en el que ya abundaremos, se somete, como en un juego de espejos, a los preceptos de la tragedia clásica. Recordemos que estas se representaban desde la salida del sol hasta el ocaso y que estaban estructuradas en tres partes; recordemos que la acción venía antecedida de un discurso anticipador de la suerte que correría el héroe y recordemos que el héroe trágico es alguien que, en persecución de un fin noble, ante un hecho decisivo de su vida, opta por un camino en el que encontrará un gran dolor, ya sea la muerte o un castigo de otro tipo. Veamos ahora cómo empieza la novela de Bioy: «A lo largo de tres días y de tres noches del carnaval de 1927 la vida de Emilio Gauna logró su primera y misteriosa culminación. Que alguien haya previsto el terrible término acordado y, desde lejos, haya alterado el fluir de los acontecimientos, es un punto

difícil de resolver. Por cierto, una solución que señalara a un oscuro demiurgo como autor de los hechos que la pobre y presurosa inteligencia humana vagamente atribuye al destino, más que una luz nueva añadiría un problema nuevo...». Con esas pocas líneas, Bioy coloca al lector en el territorio del destino y la tragedia, y el discurrir posterior de la narración así lo confirma. Otra característica canónica del héroe trágico es que persigue su misión obcecadamente, en soledad, sin atender al descrédito que puede granjearle en su entorno, y así señala el narrador de la novela que actúa Emilio Gauna en el párrafo siguiente: «Lo que Gauna entrevió hacia el final de la tercera noche llegó a ser para él como un ansiado objeto mágico, obtenido y perdido en una prodigiosa aventura. Indagar esa experiencia, recuperarla, fue en los años inmediatos la conversada tarea que tanto lo desacreditó ante los amigos».

En *Bioy Casares a la hora de escribir*, cuando uno de los entrevistadores le pregunta cuál de sus libros recomendaría, Bioy responde: «Después de publicados, mis libros se desdibujan en mi memoria. Me parece absurdo tener esperando al que hizo la pregunta para darle por fin una respuesta arbitraria. Entonces recomiendo *El sueño de los héroes*. A lo mejor en todo esto interviene la inhibición de un mal estudiante que temía ser interrogado por los profesores, ya que al rato me vienen a la mente algunos de mis relatos preferidos, y los recomiendo: "Los afanes", "Máscaras venecianas", alguno de *Historias desaforadas*, y tal vez *El héroe de las mujeres*». De tan críptica respuesta parece colegirse que Bioy se tenía, en el fondo, por mejor cuentista que novelista, pero que si había una novela de la que se sentía orgulloso, esta era *El sueño de los héroes*. Y tenía razones para ello. No sería osado deducir de sus palabras cierto lamento por el hecho de que no se le hubiera reconocido suficientemente.

El sueño de los héroes carece de los defectos que Bioy atribuía a *La invención de Morel*. El estilo es sofisticado, abundan las digresiones, los personajes están caracterizados con penetración psicológica, recrea vivamente el ambiente callejero del Buenos Aires de la época, tiene humor, derivas imprevistas y, al mismo tiempo, lo metaficcional, el latente discurso acerca del destino trágico, no es un pegote impuesto sobre la trama sino un complemento que le otorga mayor relieve sin entorpecer la lectura.

Pero retomemos el argumento, que apenas quedó esbozado en la cita del arranque de la novela. En esas tres noches del carnaval de 1927, Emilio Gauna, tras ganar un importante premio apostando a las carreras, invita a unos amigos, entre los que destaca el oscuro doctor Valerga (poseedor de un don que Gauna considera que le falta: la valentía), a una juerga que debe durar lo que dure el dinero. En la última noche encuentra a una mujer enmascarada por la que

experimenta un interés sensual, pero la pierde en el delirio de la borrachera y, más tarde, participa en una trifulca de la que, despierto y sobrio, apenas recuerda nada. Conserva la impresión de que actuó valientemente, pero no lo sabe, y averiguar lo que realmente ocurrió, junto con la evocación de la mujer enmascarada, se convierte en una obsesión durante los tres años siguientes. Entretanto, conoce y se casa con la bella Clara, hija de un brujo llamado Taboada, el cual, pese a su papel de quiromante, es un personaje nítidamente benéfico, contrapunto del dudoso Valerga. Dice Walter Benjamin en «Destino y carácter», recordando a Hölderlin, que «felicidad y bienaventuranza conducen, al igual que la inocencia, fuera de la esfera del destino», y efectivamente Gauna es feliz con Clara, pero esa felicidad no lo llena, ya que, aunque no lo sepa, impide su destino trágico. Como en toda tragedia, hay un oráculo que previene al héroe contra el inadecuado camino por el que se adentra. Se trata de una cotorra adiestrada para leer el futuro sacando papelitos de una caja, y le entrega uno con la siguiente leyenda: «Los dioses, lo que busque y lo que pida, / como loro informado le adelanto, / ¡ay! le concederán. Y mientras tanto / aproveche el banquete de su vida». El padre de Clara, el brujo Taboada, también le previene: «Me gustaría explicarle que hay generosidad en la dicha y egoísmo en la aventura». Pero Gauna es incapaz de hacer caso y, como es de rigor, se encamina a ciegas hacia su destino buscando ese gesto que lo reivindique como el valiente que le gustaría ser y no como el cobarde que teme. Empeñado en averiguar lo sucedido la noche de los carnavales de tres años atrás, se propone repetir todo tal como sucedió. Una vez que se pone en marcha, proliferan los signos que le advierten de que ha hecho mal. Intuye que está siendo injusto con Clara, pero, al igual que en las tragedias de Sófocles o Eurípides, la fuerza que tira de él –diríamos que el destino y no el carácter– es más poderosa. El héroe trágico no es nunca un modelo de conducta, y por supuesto Gauna tampoco lo es. Cuando sabe que toda su empresa es un trágico error, sigue adelante, imbuido del aciago solipsismo del héroe: «Qué desgracia, pensó. Qué desgracia haber pasado tres años queriendo revivir esos momentos como quien trata de revivir un sueño maravilloso», se lamenta. Pero no da marcha atrás, ya que, como el narrador señala, «comprendía que si dejaba la aventura a mitad de camino, le quedaría un descontento hasta el día de su muerte». Al final resulta –y aquí es donde sutilmente se introduce lo fantástico– que aquel incidente en apariencia violento del primer carnaval, conservado como el duermevela de un sueño etílico, no era en realidad un recuerdo sino una premonición de lo que le sucedería en el futuro. El puzle que Gauna ansiaba recomponer se completa ahora: vuelve a encontrar a la mujer enmascarada, que no es otra que Clara, salida para intentar salvarlo, pero los esfuerzos de ella

y la negra premonición de él son ya inútiles. Se siente bien al descubrir que tiene coraje, y asume su destino satisfecho con él. La penúltima frase de la novela, después de que el maléfico Valerga le haya clavado una mortal estocada, no puede ser más cruel y reveladora del contexto trágico en el que Bioy ha situado su trama: «Infiel, a la manera de los hombres, no tuvo un pensamiento para Clara, su amada, antes de morir».

La invención de Morel no era una tragedia, sino un singular relato de aventuras, pero lo que decide Gauna en *El sueño de los héroes* es justo lo contrario de lo que elegía el fugitivo de la primera novela de Bioy. Aquel renunciaba a la vida y a su ignoto destino para internarse en el reino del carácter para siempre repetido, donde le aguardaba su amada Faustine, y, en cambio, Gauna opta por el destino, aunque ello entrañe renunciar a su querida Clara.

La vida suele ponernos ante decisiones similares, que, a diferencia de lo que sucede en los libros, no siempre se resuelven. En una maravillosa entrada de sus *Memorias*, Bioy, que estaba casado con la escritora y pintora Silvina Ocampo, escribe: «Una noche, después de una reunión en casa, Mastronardi exclamó: "Genca está poderosísima". Gracias a este comentario, advertí la belleza de Silvia Angélica, la sobrina de Silvina. Poco después fuimos amantes y empezó para mí un largo período de querer mucho, de ser muy querido, de vida atareada, con tenis a la mañana, amores por la tarde, lectura y escritura no me pregunten cuándo, pero puntualmente cotidianas, como atestiguan mis libros de la época». Que yo conozca, Bioy nunca se refirió a la triste suerte que correría su sobrina Silvia Angélica. Sí lo hizo, muerto él, la que había sido su criada durante treinta años, y, si su testimonio es fidedigno, por ella sabemos que esta vivía con sus padres, unos pisos más abajo, en el mismo edificio de Bioy y Silvina Ocampo, y que murió trastornada, sin haber conocido otro amor que el largo y tormentoso que la unió con Bioy. A principios de los años cincuenta, probablemente cuando ya pensaba en *El sueño de los héroes* si es que no había comenzado su redacción, Bioy destinaba estas palabras en una carta a Elena Garro, esposa entonces de Octavio Paz, con la que estaba viviendo un romance desde que en 1949 los dos matrimonios se encontraran en París: «Me gustaría ser más inteligente o más certero, escribirte cartas maravillosas. Debo resignarme a conjugar el verbo amar, a repetir por milésima vez que nunca quise a nadie como te quiero a ti, que te admiro, que te respeto, que me gustas, que me diviertes, que me emocionas, que te adoro. Que el mundo sin ti, que ahora me toca, me deprime y que sería muy desdichado de no encontrarnos en el futuro. Te beso, mi amor, te pido perdón por mis necedades». Las que compartió con Silvia Angélica y Elena Garro no fueron las únicas aventuras románticas de Bioy fuera de su

matrimonio. Él nunca ocultó que su vida sentimental fue agitada, no solo por su gran número de amantes sino, sobre todo, porque se enamoraba sinceramente y sufría sus consecuencias: las del desamor, cuando lo conoció; las de la culpa, cuando causó destrozos a sus enamoradas; las del hastío, cuando no supo librarse de alguna demasiado pertinaz; y las de la duda insoluble, cuando se puso a sí mismo ante el abismo de elegir. En ese sentido, puede afirmarse que tentó al destino innumerables veces, pero al final siempre regresó a los dominios del carácter, a la lectura de Shakespeare, a la escritura de sus libros y a la compañía de Silvina Ocampo, de quien nunca se separó. Por amor hacía sufrir, pero también sufría, y de las diversas conjugaciones entre ambos extremos son reflejo los héroes de sus narraciones, casi todos álter ego suyos. Cabe preguntarse si en su lacónica preferencia por *El sueño de los héroes* sobre *La invención de Morel*, además de la superior calidad literaria, no influyó su ambivalente admiración por el arrojo con que su personaje Gauna supo confiarse al designio del destino. También los padres con frecuencia muestran predilección por aquel de sus hijos que menos se les parece.

Por fortuna existe la ficción, donde, al contrario que en la vida, resulta más fácil poner en orden el tumultuoso mundo del espíritu.

Conferencia leída en el congreso *El canon del Boom*,
Universidad de La Rioja, 2012

HISTORIA DE DOS CIUDADES

Si bien parece definitivamente justificada por la crítica moderna, la fama de Dickens no siempre mereció la comprensión de todos. Hay quien lo consideró una figura casi divina y quien lo menospreció tachándolo de mera curiosidad. *Historia de dos ciudades* es en ese sentido la más *dickensiana* de sus novelas, pues no recabó unanimidad ni entre sus partidarios. George Gissing señaló que faltaba en ella lo mejor de Dickens y que lo nuevo cualquier otro podría haberlo hecho igual o mejor; del otro lado, Wilkie Collins, ya veremos que no del todo desinteresadamente, la juzgó uno de los mejores trabajos de construcción salidos de su pluma. Lo raro es que unos la desdeñan por lo mismo que otros la celebran; la razón es que se trata de una rareza en la producción de Dickens, allí donde más rotundamente prescinde de lo que había caracterizado su estilo literario, la creación de personajes, y se concentra en lo que hasta entonces más había descuidado: la trama.

Dickens escribió *Historia de dos ciudades* a los cuarenta y siete años, una edad en la que otros autores no han alcanzado la madurez, pero que en su caso podría calificarse de tardía considerando que apenas terminaría dos novelas más. No solo el grueso de su obra estaba ya escrito sino que su estilo había experimentado los dos grandes cambios que la crítica señala en su evolución: el primero hacia 1845, cuando a la vuelta de su viaje a Italia reduce el uso de la caricatura y comienza a practicar el realismo, y el segundo, diez años después, cuando, tras la publicación de *Casa desolada*, sus libros se vuelven más graves. *Historia de dos ciudades* es representativa de este último período, en el que, en palabras de Chesterton, sus obras «muestran un oficio más cauto y están impregnadas de un sentimiento humano más blando y mezclado. Caen sobre las páginas las sombras de figuras más melancólicas, surgidas en el declinar victoriano».[1]

«Falta de vida», «constreñida», «sustancialmente equivocada», «la peor obra de Dickens» o, por el contrario, «el más fino y acabado retrato ejecutado jamás por su autor», «maravillosa», «innovadora», «tragedia veraz», son algunos de los dispares calificativos que mereció *Historia de dos ciudades* desde que en abril de 1859 comenzara a publicarse por entregas en la revista *All the Year Round*. Se echó en falta la ausencia de humor en sus páginas y se criticó la escasa caracterización de sus personajes, a los que se calificó de alegorías o

de representaciones arquetípicas. En otros casos se alabó la profundidad psicológica de algunos de ellos y se resaltó la calidad de la prosa. Atribuir la discrepancia a la distinta consideración que merecieron las mutaciones por las que atravesó el estilo de Dickens hasta culminar en *Historia de dos ciudades* sería una explicación fácil pero no acertada, ya que *David Copperfield* y *Casa desolada* representan las líneas de fuga de dichas transformaciones, y a pesar de ello ambas merecen un aprecio general. Que *Historia de dos ciudades* haya corrido la suerte desigual de contar con innumerables detractores y al mismo tiempo ser una de las obras más populares de su autor (fuente de innumerables adaptaciones teatrales y cinematográficas) se debe, más bien, a aquello que la hace especial en la producción de Dickens.

Señalar su singularidad no es un aventurado juicio de valor, sino un lugar común que el propio Dickens autorizó cuando en una carta a su amigo y biógrafo John Forster la calificó de «historia pintoresca» en unos términos que no dejan duda sobre su intención de experimentar un nuevo método de narrar en el que la historia dijera más sobre los personajes de lo que estos decían por sí mismos. Sin embargo, la principal particularidad de *Historia de dos ciudades* va más allá y es anterior al hecho de constituirse en el campo de batalla de un deliberado *tour de force* estilístico. También aquí fue Dickens quien dio la pista. En este caso, al considerarla en su prefacio una novela de carácter histórico mientras daba a entender que se trataba de un libro estrechamente ligado a su experiencia vital. Esa doble dimensión está presente en el origen de su inspiración, que al parecer arranca de dos obras de amigos suyos. Por un lado, la *Revolución francesa* de Carlyle y, por otro, una pieza dramática de Wilkie Collins, *The Frozen Deep*, en una de cuyas primeras representaciones el propio Dickens tomó parte junto a la actriz que luego sería su amante, y donde se hallaban presentes algunos de los temas, como la rivalidad amorosa o el sacrificio, tratados por Dickens en su novela.

En el modo no siempre visible mediante el que se conectan esos dos aspectos difíciles de conciliar reside gran parte de los equívocos suscitados por la novela. Hay quien prefiere calificarlos de defectos, pero el mejor Dickens, como se ha escrito hasta la saciedad, fue un escritor de elocuentes defectos que en nada afectaban a la grandeza de su literatura, y no sería justo insistir en ellos solamente porque en esta ocasión no se trate de los habituales en él sino de otros.

El hecho de que *Historia de dos ciudades* sea una novela histórica es extraño en la trayectoria de Dickens. Fue la segunda y última de tal género que intentó después de *Barnaby Rudge*, escrita dieciocho años antes. Menos extraño es que eligiera el período de la Revolución francesa. Dickens nació en 1812, veintitrés años después del estallido de la revolución. Los acontecimientos que sirven de fondo a la novela

no solo seguían vivos en la memoria europea, sino que lo estuvieron en su literatura a lo largo del siglo siguiente. Dickens, un radical de la vieja escuela, enemigo de la casta aristocrática y comprometido en causas políticas, simpatizaba con los principios de la revolución, pero el motivo de que fijase su mirada en ella hay que buscarlo en los turbulentos tiempos que atravesaba Inglaterra entonces, donde los desórdenes, el descontento de la población y los abusos del sistema judicial hacían posible pensar que se repitieran los hechos sucedidos en Francia durante la época del terror. Para Dickens analizar esa época era una manera de analizar su propio presente. Y aquí, Dickens, hombre de principios democráticos pero de natural moderado, sufría de ambivalencia, pues, si por un lado, no dejaba de sentir una secreta admiración por la fuerza creativa de la violencia y de justificarla en las causas que la alimentaban, por el otro no dejaba de condenarla. Su propósito parece ser el de denunciar las causas para prevenir las consecuencias.

Se ha reprochado a Dickens su ambigüedad al tratar la violencia política y se ha afirmado, como Chesterton, que su visión de la Revolución francesa estaba errada porque tendía a explicarla «como un estallido elemental del hambre o la venganza», sin ver que «fue una lucha por principios intelectuales, incluso por principios trillados, por lugares comunes». Ambas atribuciones serían correctas a condición (y aun así el problema sería de énfasis, ya que, si bien tenues, son varias las pistas en sentido contrario que desliza Dickens) de que tomemos *Historia de dos ciudades* únicamente en su dimensión de novela histórica olvidando que solo de manera parcial puede ser así considerada, ya que la parte pública, es decir, los hechos históricos, ocupan en ella un espacio cuantitativamente menor que los referentes a la vida privada de sus protagonistas.

Pero hay más. Ni siquiera la Revolución francesa es el tema central. Este tiene más que ver con las circunstancias de Dickens cuando escribía, de las que hablamos al mencionar la obra teatral de Collins. Dickens concibió *Historia de dos ciudades* mientras su propia vida se revolucionaba tras conocer a la actriz a quien estaría unido el resto de su vida. Para él, que durante décadas había representado al perfecto padre de familia, las tribulaciones sentimentales tuvieron que ocasionarle un gran pesar y condicionar su imaginación hasta tiempo después de que su ruptura matrimonial se consumara.

Aunque ello suponga llevar la contraria a lo manifestado por Dickens en su prefacio, *Historia de dos ciudades* no debiera ser considerada una novela histórica más que en su forma más leve, es decir, en la de estar ambientada en un período histórico y querer ser fiel a él. Es verdad que Dickens mezcla los personajes ficticios con los reales, como es canónico en el género, pero no menos cierto es que lo

ficcional propiamente dicho, en lugar de ser una viñeta representativa puesta al servicio del análisis de lo que la revolución significó, parece asumir el papel contrario, como si Dickens hubiera elegido ambientar en ella su historia solo después de saber lo que quería contar. Se diría que lo que más interesa a Dickens es el sacrificio y la rivalidad amorosa. Desliza una interpretación de la Revolución francesa pero no puede evitar subordinarla a la peripecia privada de los personajes porque es sobre sentimientos individuales sobre lo que veladamente escribe. Lo histórico es un decorado que le facilita un refuerzo metafórico, pero, si tiene que elegir entre ser fiel a la verdad histórica o serlo a lo privado, elige siempre lo segundo. Por eso resulta retórico pedirle explicaciones por no llegar hasta el fondo en el análisis de la violencia revolucionaria, ya que las consideraciones éticas de esta no son iguales a las de la pasión amorosa. Juzgarlo de otro modo nos obligaría a dar la razón a Chesterton y a cuantos han criticado la visión de los hechos históricos contenidos en la novela.

Se objetará con razón que, salvo por el sacrificio final de Sydney Carton, no hay en las páginas de *Historia de dos ciudades* un tratamiento explícito de la pasión amorosa. Las páginas relativas a la vida hogareña en Londres son estáticas y dicen poco sobre lo que los personajes sienten en comparación con el dinamismo y elocuencia que Dickens despliega al tratar los movimientos enardecidos de las masas revolucionarias en las calles de París. Pero tales déficits no deben llevarnos a engaño. Empezando por el título, todo en *Historia de dos ciudades* insinúa un laberíntico juego de espejos donde nada tiene significación por sí solo. Como los personajes de Sydney Carton y Charles Darnay, que quizá reflejan la pugna íntima que despertaba en Dickens el nuevo rumbo de su vida amorosa, tanto su estructura como su argumento se asientan sobre un implícito entramado de dualidades que remiten por separado a otras dualidades: pasado-presente, armonía familiar-tempestuosidad revolucionaria, la crueldad del viejo marqués de Saint-Evrémond y la candidez de su sobrino, los negocios lícitos del banquero Jarvis Lorry y los ilícitos del desenterrador Jerry Cruncher, los dos Manette (el zapatero de sus años de encierro en la Bastilla y el feliz doctor que resurge tras su liberación) o la pareja antagónica pero tan parecida formada por Madame Defarge y la criada Miss Pross. La función que cumplen dichas dualidades es la de iluminarse mutuamente, a veces asumiendo el papel de mero contrapunto con el que reflejar la complejidad de la vida y, otras, completando aspectos que cada parte por sí sola no reflejaría. No resulta descabellado afirmar que, a consecuencia de la decisión estilística mencionada en su carta a Forster o para borrar todo rastro de identificación con sus propias circunstancias demasiado evidente para sus contemporáneos, Dickens transfiriera algunas reflexiones

sobre la vida privada de sus protagonistas a la esfera más general de la Revolución francesa. Así se entendería su supuesta ambigüedad sobre la violencia, pues lo que no puede sino condenarse en la esfera pública resulta menos condenable en lo privado, cuando la violencia toma la inofensiva forma de la pasión amorosa incluso si nos lleva a traicionar, da igual que sin otro perjuicio que el abandono, principios o personas por otra parte queridas.

Es probable que el método elegido por Dickens para retratar, hurtándolas del escrutinio, sus dudas y cogitaciones a la edad de cuarenta y siete años lo obligara a prescindir en *Historia de dos ciudades* de sus mejores cualidades de narrador. Es probable, en fin, que ninguno de los personajes de la novela, salvo quizá la sanguinaria Madame Defarge, posea la rotundidad de los personajes de sus mejores obras y que los hallazgos estilísticos que en el camino encontró no merezcan la pérdida. Es legítimo preguntarse si la merecieron los múltiples rostros de sí mismo que labró en los espejos cóncavos de su novela con igual paciencia de criptógrafo que Madame Defarge al registrar el cómputo de la venganza en su interminable labor de punto.

Prólogo a Charles Dickens, *Historia de dos ciudades*,
Suma de Letras, 2003, traducción de
Salvador Bordoy Luque

LA FELICIDAD SEGÚN DODERER

Heimito von Doderer era un escritor prácticamente desconocido cuando en 1951, cumplidos los cincuenta y cinco años, publicó *Las escaleras de Strudlhof*. Ese mismo año había editado otra novela, *Las ventanas encendidas*, pero fueron *Las escaleras de Strudlhof* y *Los demonios*, que salió en 1956, las que propiciaron que en 1958 se le concediera el Premio Nacional de las Artes austríaco. Tan tardío reconocimiento quizá sea la causa de que hasta hace poco su fama fuera menor que la de otros autores austríacos, contemporáneos suyos, como Robert Musil, Hermann Broch, Joseph Roth o Elias Canetti. Nacido en Viena en 1896, en una familia de la alta burguesía, sufrió, al igual que aquellos, las consecuencias de la desmembración del Imperio austrohúngaro y de las dos guerras mundiales. En 1915, con diecinueve años, interrumpió sus estudios de Derecho para alistarse como voluntario en el ejército y un año después fue apresado por los rusos y enviado a Siberia, donde cumplió cautiverio hasta 1920. Desde su regreso a Viena, y hasta que en 1939 estalló la Segunda Guerra Mundial, terminó estudios de Psicología e Historia, publicó cinco libros en editoriales irrelevantes, intentó ganarse la vida como periodista y en 1933 se afilió al Partido Nacionalsocialista, del que se distanciaría antes de terminar esa década. Este hecho, en principio intrascendente en lo literario, tuvo una larga influencia en su vida y, por vía indirecta, cabe decir que también en su obra. Si hacemos caso de sus biógrafos, aunque de temperamento e ideas conservadoras, Doderer no fue un nazi convencido sino un mero oportunista con tendencias depresivas que, atormentado por la escasa fortuna de su obra y animado por familiares y amigos, buscó con su adhesión al partido impulsar su carrera literaria, algo que parece confirmar su relativamente temprana desafección. A pesar de que en 1940 fue movilizado como reservista por el ejército alemán, pasó la Segunda Guerra Mundial en destacamentos de la retaguardia que le permitieron seguir escribiendo. Al terminar la guerra en 1945 fue hecho de nuevo prisionero, esta vez por los ingleses, y meses después pudo regresar a Viena. Su último libro hasta ese momento, *Un asesinato que todos cometemos*, lo había publicado en 1938, y no fue hasta seis años después de la capitulación alemana, ya depurado el estigma de su pasado político, cuando consiguió volver a publicar.

Como la vida de la mayoría, la de Doderer estuvo llena de

contradicciones y todas dejaron huella en su obra. De padre austríaco y madre alemana, fue educado en el protestantismo, pero en 1940 se hizo católico y con su conversión empezó a estudiar intensamente el pensamiento de teólogos como Francisco de Asís y Tomás de Aquino. Antes, en la Viena de entreguerras, tutelado por quien fuera su profesor, Hermann Swoboda, se había hecho con un sólido bagaje en las teorías psicológicas que prestaban atención a los cambios emocionales y de comportamiento producidos por el resurgir espontáneo en el inconsciente de vivencias pasadas. Otras poderosas influencias de esta época fueron *Sexo y carácter* de Otto Weininger y *La decadencia de Occidente* de Oswald Spengler; así como el estudio del Medievo, sobre el que volvería a finales de los cuarenta, al intentar convertirse en bibliotecario e interesarse, gracias a los documentos que manejó, por el Imperio carolingio y la dinastía merovingia. Eso en lo que atañe a su formación religiosa e intelectual. En lo mundano, aunque fue educado como un aristócrata y en sus años juveniles disfrutó de la opulencia, la progresiva ruina de su familia tras la Primera Guerra Mundial lo abocó a una existencia de incertidumbre económica que no abandonaría hasta que, casi sexagenario, consiguió el éxito. Por otro lado, su tradicionalismo no le impidió mantener una ajetreada vida sentimental, que incluyó varias amantes, frecuentes visitas a los prostíbulos vieneses y dos matrimonios inusuales durante los cuales continuó viviendo solo y se limitó a ejercer el rol marital en esporádicas visitas a sus esposas. Se dice, asimismo, que se inició en el sexo de adolescente con el tutor encargado de su educación y que era aficionado al sadomasoquismo.

Pero detengámonos en su obra. La primera traba atañe a su difícil clasificación y encaje. Y es que, habiendo publicado sus novelas más importantes en la posguerra, ni su estilo, exuberante y sumamente complejo, ni sus temas, centrados en el pasado de la sociedad vienesa, tienen parentesco con la literatura más directa y sombría, estrechamente ligada al presente, que, auspiciada por el Grupo 47, triunfaba en ese entonces en Alemania y Austria a través de figuras como Heinrich Böll, Günter Grass o Ingeborg Bachmann. La otra traba es intrínseca a la propia poética de Doderer. Como hemos visto, Doderer participó, de manera pasiva o activa, en todos los males de su siglo, males que tuvieron su causa en la política. Por el contrario, en sus tres grandes novelas, *Las escaleras de Strudlhof*, *Los demonios* y la inconclusa *Novela número 7*, desdeñaba lo político y cualquier otra construcción ideológica, moral, burocrática, protocolaria o anímica como elementos constitutivos de la realidad a tener en cuenta por el novelista. Todas formarían parte de lo que calificaba como «segunda realidad» y las contraponía a lo que llamaba la «primera realidad» que, para él, era el simple y azaroso devenir de la vida. En un momento de

Las escaleras de Strudlhof, el ubicuo narrador, que a veces actúa como narrador omnisciente y otras desciende al suelo para adoptar el punto de vista de los personajes, se califica a sí mismo de escritor naturalista. Esta afirmación, sin embargo, no hay que tomarla en su literalidad: Doderer no se considera un escritor naturalista a la manera de Zola. Lo que esta esconde es algo más complejo. Doderer reniega del solipsismo y pretende, sí, recuperar la objetividad aligerándola de toda artificiosa adherencia subjetiva, pero lo que persigue es tan radical que no tiene parangón en ningún escritor realista: convertir la sociedad en naturaleza, de modo parecido a como en los mitos griegos los asuntos de los hombres eran considerados con la misma ineluctable aleatoriedad que los fenómenos naturales. Este afán tiene sus detractores. Claudio Magris en su ensayo sobre Doderer, recogido en *El anillo de Clarisse*, afirma: «Si Doderer califica de "segunda realidad" cualquier coerción ideológica o psicológica ejercida sobre la vida, la más arbitraria y falseadora de esas coerciones consiste en la utopía de alcanzar la denominada "primera realidad"».1 Magris considera dicho empeño fallido, ya que, según él, está preñado de numerosos puntos negros y contradicciones, y «crea un paisaje humano y social idílico casi edulcorado, una teodicea domesticada en la cual el dolor, el mal, lo demoníaco no hallan una representación poéticamente adecuada». Otros críticos consideran en cambio que, en ese desprecio de la «segunda realidad», Doderer plasmó su rechazo a las *tempestades de acero* que se cernieron sobre Europa en la primera mitad del siglo XX como consecuencia del radicalismo ideológico, cosa que hizo explícita al situar como centro de la trama de *Los demonios* el incendio provocado del Palacio de Justicia de Viena en 1927.

Se halle la razón de un lado o de otro, o en un punto intermedio, resulta tentador vislumbrar en esa poética radical de Doderer un resultado de su propia biografía, como si, por medio de su literatura, hubiera intentado redimirse de pasados errores, tanto del exacerbado determinismo psicológico del que se impregnó siendo estudiante en los años veinte y del cual se emancipó en su novela *Un asesinato que todos cometemos*, como de su lamentable seducción por las ideas totalitarias. Llevando esta intuición al extremo, podríamos afirmar que Doderer extrajo de la ocultación de sus tropiezos el estilo y la materia característicos de sus mejores novelas. El proceso de escritura de *Los demonios*, que le ocupó veinticinco años, lo confirma. Aunque hemos señalado que fue publicada en 1956, cinco años después de *Las escaleras de Strudlhof*, Doderer había comenzado su escritura en 1936 y, según Anton Reininger en su estudio crítico-ideológico de Doderer, en el que analiza sus diarios, hasta muy avanzada su redacción la concibió como una gigantesca novela política que debía restaurar el terreno de la épica, abandonado por el ensimismamiento burgués. La

novela, cuando se publicó, había sido cuidadosamente vaciada de ese plan inicial, eliminado todo rastro del bastardo idealismo que originalmente la había alumbrado. Tan audaz fue el resultado de esa reescritura que, gracias a ella, el mismo Reininger otorga a Doderer un lugar «en la larga tradición antiidealista del pensamiento centroeuropeo, desde siempre recelosa de las grandes síntesis».

Las escaleras de Strudlhof no necesitó de una purga similar ya que, cuando a mediados de los años cuarenta Doderer emprendió su escritura, probablemente ya había enderezado *Los demonios* y desde el inicio aplicó a su nueva obra la misma poética que en aquella había surgido como necesidad de ocultación. Si así fue, podemos concluir que Doderer tuvo la fortuna de equivocarse, pues de la conciencia de su error surgió un modo de narrar absolutamente original y de una indudable calidad estética. En varios textos de los años cincuenta, dejó constancia de su desprecio por las novelas con argumento. Como señala Magris, para él «la vida es la antítesis del orden, y así debe ser igualmente la novela total, que pretende representar la vida entera». En este afán reside el sustrato épico de su obra, y, en el potentísimo esfuerzo conceptual y estilístico con el que compensa la ausencia de una trama convencional, la razón de su valía. *Las escaleras de Strudlhof o Melzer y las profundidades de los años*, que es el título original completo de la novela, describe las relaciones –en las que abundan los amoríos y no faltan duplicidades, infidelidades y hasta hechos delictivos– de una amplísima nómina de personajes en dos momentos separados de la historia de Viena: el verano de 1911 y el período comprendido entre los años 1923 y 1925. El supuesto protagonista, Melzer, es tan solo un hilo conductor que aparece y desaparece; igual que las propias escaleras de Strudlhof, punto de unión de dos barrios de la ciudad donde suceden ciertos acontecimientos relevantes de la novela. Aparentemente la intención es trazar un fresco de la sociedad vienesa, pero pronto queda claro que Viena es un reflejo de cualquier ciudad y que el objetivo es representar la vida misma, atendiendo a los inesperados lazos que unen a las personas entre sí y a la permanente reminiscencia del pasado en el presente. La estructura de fuelle en espiral contribuye a ese propósito contrayéndose y dilatándose a conveniencia para que cada descripción del narrador, ya sea de un objeto, de un diálogo o de un paisaje, ya sea de un coito, de un partido de tenis o de un almuerzo, estalle en una pluralidad de connotaciones a la que contribuye, en medida no menor, una prosa con múltiples registros: coloquiales, dialectales y cultos de diverso matiz, e incluso paródicos de la prosa jurídica y religiosa.

Al final de *Las escaleras de Strudlhof*, uno de sus personajes formula la siguiente reflexión en un diálogo: «Feliz no es quien olvida lo que ya no cabe cambiar; esto lo puede decir a lo más algún personaje de

opereta (...). Feliz es, en cambio, el que mide sus propios deseos y pone sus exigencias tan por debajo de un designio superior venido de arriba, que experimenta después naturalmente un notable gozo». Heimito von Doderer ambicionaba que la novela fuera tan basta e ilimitada como la vida, y, pese a lo quimérico de su anhelo, lo persiguió con tal vigor que lo convirtió en su principal razón de estar en el mundo. Seguramente no olvidó jamás lo que no podía cambiar de su pasado, pero supo medir sus deseos y ponerlos a salvo de contaminaciones ajenas. A esa libertad se debe todo escritor.

Prólogo a Heimito von Doderer,
Las escaleras de Strudlhof, Debolsillo,
Madrid, 2013, traducción de José Miguel Sáez

EL BIÓGRAFO INCOMPRENDIDO

James Boswell quiso ser demasiadas cosas y, aunque estuvo a punto de hurtársele por la ceguera de generaciones enteras de estudiosos, solo consiguió la única de la que su acerada vanidad no podría disfrutar en vida: la posteridad literaria. Quiso enrolarse como oficial en la guardia real, pero carecía de dinero; quiso ser juez, pero su fama de indiscreto y disoluto le perjudicaron; quiso ser abogado de prestigio, pero su inconstancia se lo impidió; quiso ser parlamentario, pero nunca tuvo apoyo político suficiente; quiso ser buen marido, pero, pese al mucho amor que profesaba a su esposa, fue incapaz de velar por ella como debía. Ni siquiera su biografía sobre Samuel Johnson, que se vendió y fue alabada, le granjeó el respeto de sus contemporáneos. Antes al contrario, lo metió en innumerables litigios con quienes le habían prestado su testimonio, y o bien se sintieron traicionados al verse no muy amablemente retratados, o bien se escandalizaron al comprobar la publicidad que daba a anécdotas y papeles que se le confiaron para uso privado. Tal fue la nube de oprobio que lo cubrió que sus descendientes echaron la cancela sobre las cajas donde se guardaba el ingente diario inédito que escribió durante toda su vida y en más de cien años no permitieron que nadie lo consultara. Uno de ellos, su bisnieta, llegó al extremo de tomar por costumbre animar a los invitados que recibía en la mansión familiar a que tiraran al blanco sobre su retrato, hasta que quedó hecho trizas.

Y, sin embargo, pocos encuentros tan determinantes ha habido en la historia de la literatura como el que se produjo el 16 de mayo de 1763 en la trastienda de una librería londinense entre Samuel Johnson y James Boswell. Johnson tenía cincuenta y tres años y Boswell veintidós; Johnson era el erudito más famoso de su época, autor del primer diccionario sistemático de la lengua inglesa, y Boswell apenas un aprendiz de escritor recién licenciado en leyes; Johnson, inglés y de origen humilde y, como muchos de sus compatriotas, con escaso aprecio por los escoceses, y Boswell, escocés y de noble linaje; Johnson, enemigo de las mínimas normas de la etiqueta, desaliñado y desastrado en el vestir, y Boswell, elegante y cautivo de los imperativos de la moda; Johnson, con un fuerte carácter capaz de sobreponerse a las dificultades, y Boswell, melancólico y proclive a caer en períodos de abatimiento por tropiezos que otros considerarían triviales; Johnson, puritano poco ducho en lides amorosas, y Boswell,

mujeriego irredento, aficionado a las «casas de recreo»; Johnson, aunque bebedor, prudente, y Boswell, tan aficionado a la farra que una de las necrológicas que le dedicaron decía de él que «estuvo ausente de su domicilio más a menudo que ningún otro autor de su tiempo». Nadie habría apostado, en fin, por que dos personalidades tan opuestas congeniaran, pero lo cierto es que la llama de la amistad prendió rápidamente entre ambos y durante los siguientes veintiún años, hasta la muerte de Johnson en 1784, pese a vivir uno en Edimburgo y el otro en Londres, se ha calculado que se vieron un total de cuatrocientos días. Hicieron viajes juntos, como el que los llevó a las Highlands, que narraron en sendos libros (*Viaje a las islas occidentales de Escocia* de Johnson y *Diario de un viaje a las Hébridas* de Boswell); participaron en tertulias junto a Joshua Reynolds, Edmund Burke, Oliver Goldsmith y otros; se encontraron a solas (a menudo tres veces en un día), patearon Londres, frecuentaron sus tabernas, se hicieron confidencias... La afición por el otro era mutua, aunque las razones que la sustentaban eran distintas: Boswell sentía una admiración reverencial por el intelecto de Johnson, y Johnson, receptivo al ascendente sobre su amigo, apreciaba en él su espontaneidad, su secreta candidez, así como las dotes histriónicas que demostraba en sociedad para la imitación y la chanza de todo tipo. En pocas ocasiones le impacientaron las constantes preguntas con que Boswell lo acogotaba y nunca mostró inquietud por el uso que pudiera dar a las conversaciones que mantenían a pesar de que sabía que Boswell guardaba cuidadoso registro en sus diarios.

Muerto Samuel Johnson, Boswell se vio abocado a comenzar el libro para el que se había preparado con tanto denuedo y que, sabedor de la estrecha relación que los había unido, ya le demandaba impaciente el público lector. Tardó siete años, durante los cuales dejó que otros biógrafos se le adelantaran, limitándose, en un rasgo característico de su carácter petulante, a publicar anuncios en la prensa donde daba cuenta de sus propios avances cuando lo cierto es que, durante mucho tiempo, fue incapaz de escribir una sola línea. Por un lado, porque, no satisfecho con su prolijo material y víctima de un rigor insólito en aquel tiempo, despachó cartas a todos aquellos que habían tenido trato con Johnson pidiéndoles el mínimo dato que conservaran acerca de él en la memoria o sobre papel; por otro, porque sus nunca resueltas ambiciones mundanas lo mantuvieron entretenido en la persecución de cargos que nuevamente no consiguió; y, por último, quién sabe si a consecuencia de ello o del peso de la responsabilidad, porque volvió a sumirse en una vida disgregada que lo llevó a cometer innumerables insensateces etílicas y galantes (entre otras, con una seductora profesional, de nombre Burd, acusada de falsificación y estafa), de las que, por cierto, cuando le asaltaba el remordimiento, no dejó de

informar por carta a su esposa, enferma por entonces en la casa familiar. Por el contrario, cuando finalmente acometió el trabajo y su mujer agonizaba, fue reacio a interrumpirlo para ir a su lado. Llegó tarde, cuando ella, que por exigencia suya siempre lo llamó Señor Boswell, en lugar de Jamie, que habría sido más apropiado, ya había muerto.

La publicación del libro en 1791 le procuró éxito, pero lo convirtió en un apestado social. Mientras trataba de convencer a sus amigos para que le dedicaran elogios en los periódicos o se los dedicaba él mismo, muchos evitaron su trato. Murió cuatro años después, a la edad de cincuenta y cuatro, debilitado por los diecinueve episodios de gonorrea que había tenido a lo largo de su vida y con el convencimiento de que había fracasado en todas sus ambiciones. Ni siquiera su gran obra, *Vida de Samuel Johnson*, tuvo el aprecio que merecía. Era demasiado entretenida. Boswell incluyó cartas, transcribió conversaciones de sus diarios y Johnson aparecía ante los ojos atónitos del lector como había sido en vida, con sus virtudes y –cosa totalmente nueva– también con sus defectos, pero el mérito se lo llevó Johnson. Durante mucho tiempo se consideró a Boswell un mero transcriptor, una especie de tonto útil cuyo único mérito residía en haber estado donde debía en el momento justo. Hasta que sus diarios, arrumbados en buhardillas polvorientas por la vergüenza de sus descendientes, comenzaron a salir a la luz bien entrado el siglo XX, nadie apreció el esfuerzo de condensación, el enfoque novedoso, el talento literario, en fin, que había sido necesario. Hubo celos entre los johnsonianos, que se vieron superados por una nueva legión de boswellianos, y mucho dinero en juego (solo por la mitad de los papeles la Universidad de Yale pagó el equivalente a 1.250.000 euros). Demasiado tarde para el pobre Boswell. De todas formas, lo que más atónito le habría dejado es que su fama creciera hasta oscurecer la de quien creía el mejor de todos los hombres, Samuel Johnson.

El País, verano de 2008

EL NOVELISTA Y SU CIRCUNSTANCIA

Es justo empezar con una confesión que tal vez resulte extraña a la luz del parentesco que me une a su autor: no había leído *Javier Mariño* hasta que me encargaron este prólogo. Las razones son varias –la necesidad de dosificar mi lectura del abundante corpus torrentiano es una–, pero entre todas destaca que no figuraba entre las novelas de mi abuelo hacia las que este dirigió mi atención. Se sabe que nunca renegó de haberla escrito pero que mantenía con ella una relación difícil, como atestigua lo que dijo al respecto en entrevistas, así como las correcciones que introdujo en las dos ediciones que siguieron, en tiempos ya democráticos, a aquella primera de 1943 secuestrada por la censura franquista al poco de publicarse. Muchos han visto en dichas revisiones la prueba de que se avergonzaba del carácter fascista de la obra y las relacionan con el supuesto intento de blanquear su pasado, parejo al que realizaron otros compañeros de cofradía, aquellos intelectuales que, encabezados por Dionisio Ridruejo, formaron parte durante la Guerra Civil del aparato de propaganda del gobierno rebelde en Burgos. Sin desdeñar que el texto contiene, tanto en su temática como en otros aspectos, elementos chocantes para una sensibilidad contemporánea, mi opinión es que estos ni la convierten en una novela decididamente fascista ni son responsables del escaso aprecio que le guardaba años después su autor. Javier Mariño es, desde luego, por muchas de sus creencias, un personaje repelente, pero la historia de la literatura está llena de grandes novelas sobre personajes repelentes y es de cajón –aunque haya que repetirlo– que lo que piensa un personaje no es necesariamente lo que piensa su autor.

Gonzalo Torrente Ballester militaba en Falange cuando escribió *Javier Mariño* entre 1941 y 1942. No era, en cambio, un *camisa vieja*. Había ingresado en el partido estallada ya la guerra, tan tarde como en otoño de 1936, después de regresar a Galicia desde París, adonde lo habían llevado sus estudios de doctorado. Su pretensión inicial al volver no fue unirse al Movimiento, triunfante ya en Galicia, sino reencontrarse con su mujer y sus dos hijos, pero al llegar supo que gran parte de sus amigos estaban huidos, encarcelados o habían sido asesinados y, aconsejado por un sacerdote amigo, decidió dar el paso por mero afán de supervivencia. Le avalaron los hermanos Suevos, falangistas de primera hora, a quienes conocía desde años antes. Eso es lo que contaba mi abuelo y, a la luz de sus cartas de esa época, no

tengo razones para pensar que mintiera. Su trayectoria previa, además, parece confirmarlo. Desde el anarquismo de su primera juventud, había evolucionado hacia el galleguismo republicano en el que militaban sus amigos de entonces. Sin embargo, no era un político, nunca lo fue. Tenía una meta a la que subordinaba cualquier otra: convertirse en escritor. Por lo demás, su acendrado escepticismo, agitado por numerosas contradicciones, le hacía difícil comulgar a pies juntillas con ningún credo. Por línea materna provenía de una familia con pretensiones de hidalguía no refrendadas por su aguda decadencia material, y su padre, un oficial de marina que se quedó en capitán de corbeta a consecuencia de sus incontables extravagancias, ni había sabido paliar en su totalidad el desclasamiento ni había querido sufragarle los estudios universitarios. Con veintiséis años y una familia a su cargo, Torrente Ballester había bordeado en diversos momentos la pobreza y en él convivían, de forma no siempre armónica, cierto aristocratismo estetizante, un secreto resentimiento de clase, un cristianismo ecuménico tan afecto a la especulación teológica como reacio al moralismo sexual de la Iglesia y una urgente necesidad de ser alguien por sí mismo, de triunfar, atemperada o incrementada la compleja relación de los diversos ingredientes por un buen arsenal de lecturas francesas, inglesas y alemanas, y sobre todo por la influencia de los tres intelectuales españoles que, en orden cronológico, más lo marcaron en su formación: Valle-Inclán, Unamuno y Ortega.

Ese era *grosso modo* el trazo de su personalidad en los tiempos de su ingreso en Falange. Con ello no quiero decir que fuera un impostor y que no se dejase seducir por la ideología joseantoniana. Simplemente que no la abrazó íntimamente en su totalidad, ni siquiera en los tiempos de Burgos, cuando la compañía y confortable camaradería de otros escritores tan jóvenes como él, y sobre todo, el tutelaje del carismático Dionisio Ridruejo, forzó su pensamiento hacia territorios mítico-patrióticos que casaban mal con su formación de historiador y con el afán desacralizador y desmitificador que está en la base de toda su obra literaria. Tuvo que guardar muchos resquicios de duda, narcotizar su escepticismo y pasar por alto convicciones que reaparecerían más tarde, alejado ya de la Falange. De hecho, parte de los problemas de *Javier Mariño* como novela, más allá de los atribuibles a su condición de obra primeriza, provienen precisamente de las dificultades de su autor para conjugar esa ideología a la que se debía y que constituía su garantía de supervivencia con los temas que como escritor le interesaban. Sirviéndonos de un razonamiento simplista, podríamos decir que si hubiese sido un falangista de pies a cabeza, la novela habría sido distinta y puede que hasta mejor, y no habría padecido los rigores de la censura por mucho que, en los tiempos en que hubo de someterse a ese filtro, el poder entre las

distintas facciones del bando vencedor había pasado ya de la Falange original a los ultracatólicos del Opus Dei, menos permisivos en cuestiones de moral sexual, que fueron las que al final se esgrimieron, junto con las religiosas, para condenar la novela y retirarla de las librerías. Al menos habría hecho del personaje que le da título un héroe resueltamente dispuesto a encarnar con su sacrificio la *unidad de destino en lo universal* de la patria y con ello habría facilitado argumentos a sus amigos más poderosos para que defendieran la novela. Nadie lo hizo.

Javier Mariño, el personaje, navega bajo las aguas de una profunda ambigüedad. Sabemos que es un reaccionario, no porque él lo diga, sino porque eso es lo que trasluce su pensamiento en diversas cuestiones, la principal su reticencia a pedir matrimonio a la mujer de la que imprevistamente se ha enamorado, debido a que ella ha tenido un amante y ya no es virgen. Sabemos que no es creyente, aunque simule serlo ante ella para justificar su atávico prejuicio. Sabemos que lleva a gala el dominio sobre sus pasiones. Sabemos que se complace en mantener opiniones que no son suyas y en simular ser una persona distinta de la que realmente es con el único afán de desconcertar y representar una suerte de superioridad moral sobre las cuestiones mundanas. Sabemos que es un petulante capaz de gastar un dinero del que carece en una partida de póquer con un lord inglés. Sabemos que siente simpatías por el bando nacional a pesar de que, tiempo después de viajar a París el día del asesinato de Calvo Sotelo, sus planes siguieron siendo mudarse a Sudamérica para emprender allí una nueva vida, en lugar de regresar a España para unirse al alzamiento. Sabemos que, pese a todas sus máscaras y simulaciones, en el fondo es un descreído, un escéptico nacido, como su propio creador, en la húmeda Galicia, y sabemos, en fin, que no es ningún héroe. El final original de la novela, que concluía con él marchándose a Sudamérica después de haberse acostado por primera vez con su amante y de superar, mientras ella duerme, la tentación de llevarla consigo, lo dejaba claro. La rectificación a que se vio obligado el autor por temor a la censura, en la que Mariño regresa con ella a España para enrolarse en el ejército franquista, resultó tibia para muchos y lo cierto es que novelísticamente parece un pegote. No se incardina con el carácter del personaje y es convincente que el autor incluyera los dos exordios sobre Eneas que abrían y cerraban el volumen (uno de ellos expurgado en la revisión de 1985 y el otro sustancialmente cribado) para dotarlo de un envoltorio que reforzara, aunque fuera exteriormente, una intencionalidad patriótica que la historia por sí misma no acababa de mostrar. Lo mismo cabe decir del subtítulo, *Historia de una conversión*, que no figuraba tampoco en el primer manuscrito.

Al igual que Javier Mariño, Gonzalo Torrente salió de España rumbo

a París el mismo día de la muerte de Calvo Sotelo. Cinco días antes, mientras preparaba en el Madrid republicano los papeles necesarios para el viaje, escribe a su mujer una carta que contiene estas líneas: «Madrid está espléndido, triunfal. Desengáñate, cuando España esté en paz, que será pronto, y nosotros también lo estemos, que será antes, vendremos a vivir aquí». De sus tribulaciones en París al tener noticia del estallido de la guerra escribe en otras cartas con la prudencia de no saber si serán leídas en la Galicia franquista por ojos distintos de aquellos a los que se destinaban. Parte de sus pensamientos sobre la ciudad, de las descripciones sobre la vida que lleva, de las cosas que hace y de las gentes que conoce se los prestará años después a Javier Mariño, al que viste además, excepción hecha del reaccionarismo, con algunos rasgos propios: no solo el ya mentado escepticismo, sino asimismo su difuso origen social, su conciencia aspiracional de clase, sus contradicciones y dudas y diría incluso que su solipsismo, su convicción de que la Historia puede seguir adelante sin su intervención y de que, en consecuencia, no merece la pena arriesgar la vida por ninguna causa. A este préstamo de elementos propios aludió el autor, sin concretizarlos, en diversas ocasiones. En el fondo, Javier Mariño no es más que el prototipo de un patrón que se repetiría en otros personajes de su obra, en el Carlos Deza en *Los gozos y las sombras* y en los J. B. de *La saga/fuga de J. B.*, en donde las contradicciones internas se resuelven desdoblando al personaje en varios.

«¿Soy el hombre que ha transfundido su sangre a la máscara, y la ha hecho realidad viva?», se pregunta Javier Mariño. ¿Fue un falangista convencido Gonzalo Torrente Ballester o apenas un superviviente que vistió una máscara más o menos influido por las circunstancias? ¿Llegó a creérsela? Aunque a mi parecer nunca estuvo *convencido* de nada, eso es algo a lo que solo podría responder él. En cualquier caso, en lo que a *Javier Mariño* atañe, su único delito es el de haber plegado su indudable instinto de novelista a las demandas de la España en la que vivía. Pudo optar por no publicarla pero el precio era demasiado alto para alguien que desde muy joven vivió para ser escritor. El novelista que llegó a ser se advierte ya en muchísimas de sus páginas.

Prólogo a Gonzalo Torrente Ballester,
Javier Mariño, Almuzara, Córdoba, 2019

LA GENEROSA ELEGANCIA DE SERGIO PITOL

Hablar de Sergio Pitol me obliga a señalar de entrada algo que ya lo define: antes de comenzar a tratarlo no había conocido a nadie en quien bastara invertir tan poco para recibir tantísimo a cambio.

Nuestra relación es tan breve que incluso puedo detallar el número de encuentros que hemos tenido: cinco, y una sola conversación telefónica.

El primero ni siquiera fue un encuentro en sentido estricto, pues él no se enteró. Sucedió en mi primer viaje a Ciudad de México, en febrero de 1992. Yo no había publicado aún ningún libro, pero estaba allí gracias a un congreso de escritores al que me llevó como acompañante mi amiga Luisa Castro. Una de las mañanas que el programa la dejaba libre nos escapamos a conocer Coyoacán. Visitamos las casas de Trotski y de Frida Kahlo, y, camino de una librería, nos detuvimos en una plaza, creo que la Conchita. Estábamos en su parte central, contemplando el entorno, y de pronto nos llamó la atención un hombre que se internaba en ella llevando un perro. En un primer momento ninguno de los dos lo reconoció. Lo observamos atraídos por su presencia distinguida y algo desarbolada, que subrayaba un atuendo elegante pero sin atildamiento: americana de sport, gorra inglesa de cuadros y bufanda; luego, cuando soltó la correa y se puso a jugar con el perro, fue la delicadeza de sus movimientos, un compás atento y dulce pero también trágico, ya que el animal era mayor y no se movía con agilidad, una comprensión que no parecía sustentada en la repetición autoconsciente de gestos diariamente ejecutados sino en una comunión más profunda. Y entonces Luisa, más rápida, me susurró: «Pero si es Sergio Pitol». Yo ya había leído a Sergio y sabía que era mexicano, pero mi inconsciente lo ubicaba en una de esas ciudades centroeuropeas que le inspiraron *Tríptico del Carnaval* mientras ejercía como diplomático. Leerlo fue para mí un descubrimiento, entre otras cosas porque aprendí que se podía escribir en español siendo tan francés o tan alemán o tan polaco como Rabelais, Franz Werfel o Gombrowicz. Ese día en Coyoacán me habría gustado decírselo; lamentablemente no reuní el valor necesario. Durante los minutos que se demoró en la plaza antes de volver a ponerle la correa al perro (ahora sé que se llamaba Sacho), me debatí incansablemente e incluso inicié algún acercamiento que aborté de inmediato, tan pronto dando un paso para acercarme, tan pronto

retrocediéndolo.

Me arrepentí, claro, y sublimé el pesar contando mi encuentro, cuando regresé a España, a cualquiera que quiso oírme. Dejé de hacerlo cuando leí un artículo de Enrique Vila-Matas en el que narraba una experiencia similar con Bioy Casares en Buenos Aires: yendo a espiar el edificio donde vivía se tropezó con él y, como yo con Sergio, no supo abordarlo ni decirle nada, solo seguirlo y observarlo como un demente.

No volví a ver a Pitol hasta unos años después, en el verano de 1995. Puedo fecharlo porque acababa de salir una crítica mala de mi primer libro y, sabiendo que Jorge Herralde se encontraba en El Escorial participando en un curso estival, me fui allí acompañado de mi madre, que solía servirme de eficaz escudero en circunstancias como esa. La cita, que forcé con el propósito innecesario de congraciarlo conmigo, era en la terraza del Hotel Felipe II y a los nervios por ser autor primerizo y desconocer qué tipo de relación debía mantener con mi editor, a las dudas sobre si no era exagerado haberme desplazado hasta El Escorial, se unió el reto inesperado de encontrarlo en compañía de Pitol. Intimidado, cedí el protagonismo a mi madre y procuré no abrir demasiado la boca. Casi siempre que hablé lo hice a instancias de Pitol, el cual ni acusó mis nervios de párvulo ni me trató como al impostor que yo me sentía. No había leído mi libro, me dijo, pero estaba al tanto y lo tenía reservado para las lecturas del verano. En cuanto a mí, no supe corresponder: aunque anhelaba hablarle de sus cuentos, no le demostré mi admiración más que elípticamente, evocando la vez que lo vi pasear a su perro en México. Advertí un asomo de melancolía en sus ojos, tal vez el animal no viviera ya o le entristeció no tenerlo a su lado, pero en cambio no guardo memoria de su atuendo. O bien mis nervios no me permitieron fijarme, o bien habría sido una redundancia en un entorno tan espléndido como el del monasterio, en el que sospecho que todos salvo él parecíamos intrusos.

Tardamos cinco años en encontrarnos de nuevo, esta vez en la Feria del Libro de Madrid, la primavera de 2000, un mediodía en el que firmaba ejemplares de mi siguiente libro. Apareció en la caseta de Anagrama para recoger a Jorge Herralde y Lali Gubern, con los que había quedado a comer. Alabó mi primer libro de cuentos, que dijo haber leído ya, y me felicitó por el Premio Herralde que acababa de ganar, prometiéndome leer muy pronto la novela. Solo cuando los acompañé a coger un taxi, mientras se sorprendía de que no me subiera y yo dudaba si hacerlo, recordé que él mismo acababa de recibir un premio, el Juan Rulfo. Lo felicité, pero el azoramiento por la tardanza me restó la intrepidez necesaria para sumarme a un almuerzo al que no había sido explícitamente invitado. Los dejé ir con pena,

desconfiado de que se volviera a presentar una oportunidad de hablar más largamente y quizá cimentar una amistad. En la atención que me prestó caminando por el Paseo de Carruajes del parque creí ver que no era imposible y que seguramente él no lo desdeñaba.

Ocurriría la siguiente vez que nos vimos, de forma más prolongada de lo que cabía esperar. No recuerdo si en otoño del mismo año 2000 o en los primeros meses del siguiente. Acompañado de mi mujer, había ido a Lima invitado a un congreso universitario de escritores, tras el que debía participar en una mesa redonda con Alonso Cueto y el propio Pitol organizada por el Centro Cultural de España. Como el tema era literatura y memoria, me había llevado *El arte de la fuga* y estaba leyéndolo la tercera o cuarta noche, cuando recibimos la llamada de Pitol, recién llegado al hotel. No nos habíamos vuelto a ver ni a oír tras nuestro encuentro en el Retiro y sin embargo su voz sonó como si lleváramos toda la vida haciéndolo. Nos proponía bajar al bar para tomar un pisco sour con él. Estaba exhausto, después de un vuelo que le había obligado a hacer escala en Miami, pero derrochaba entusiasmo y los cócteles fueron algunos más de los previstos.

Hasta nuestra despedida cuatro días después no nos separamos más que para dormir. Ninguno de nosotros había estado antes en Lima, y nos dedicamos a conocerla como un trío cualquiera de turistas. Con una peculiaridad: nos movíamos en combis, el transporte más barato de Lima, furgonetas privadas para quince o veinte pasajeros que siguen recorridos fijos. Debo a mi mujer la iniciativa que me permitió contemplar a Sergio, como un gigante complaciente, sentado entre pasajeros que lo miraban con disimulado asombro. Paseamos por Barranco, almorzamos cebiche en un restaurante con fotos de futbolistas en las paredes, visitamos el museo arqueológico, recorrimos anticuarios, pasamos una tarde en un café de Miraflores, nos asomamos al Pacífico, bebimos, reímos, lo acompañé a comprar jerséis de alpaca para el hijo de su cocinera en Xalapa, y sobre todo hablamos. De su vida, de la mía, de literatura y de otros escritores.

Después de esa apoteosis de nuestra amistad, no volvimos a vernos hasta mayo de 2002. Yo vivía en Berlín y Sergio apareció durante dos días para promocionar la traducción alemana de *La casa de la tribu*, su libro de ensayos. El acto principal consistía en una lectura en la Casa de la Literatura de Wannsee, muy cerca de donde se suicidaron Von Kleist y su amante frente al lago del mismo nombre. Habría ido en cualquier caso, aunque Sergio no me hubiese avisado de su llegada por medio de su agente literario, un mexicano alemán residente en Berlín que yo ya conocía. Nos vimos esa misma noche en Mitte, en un restaurante de comida berlinesa con largas mesas de madera desnuda. Venía cansado tras empalmar varios viajes y planeaba encerrarse medio mes en la costa catalana para reposar y dedicarse a la novela

que estaba escribiendo. Me habló de ella, pero sobre todo me preguntó por mí. Al día siguiente, después de la presentación del libro, que se prolongó más de lo previsto debido al entusiasmo del público, no encontramos ningún restaurante abierto a orillas del Wannsee y tuvimos que conformarnos con un pub donde nos sirvieron unos schnitzels bastante groseros que, no obstante, Sergio no dejó de alabar. Era justo lo que necesitaba para quitarse la comezón del hambre antes de regresar a su austero alojamiento en la Casa de la Literatura.

Hasta ayer –16 de noviembre de 2004– no habíamos vuelto a encontrarnos, aunque sí hablamos por teléfono una vez. En el verano de 2003 lo llamé a Xalapa para pedirle una carta de recomendación. Se comportó tal como es. «Pero, ¡hombre!, ¿cómo estás?», exclamó al coger el auricular, alargando en la pregunta las sílabas de su delicado acento mexicano. Le expliqué lo que necesitaba, me dijo que lo haría y hablamos durante un rato de otras cosas, de los vídeos de ópera que últimamente le entretienen y de las obras completas que le está preparando el Fondo de Cultura Económica. Dos días después recibí por *courier* su carta de recomendación. La más elogiosa y refinadamente formal que me han escrito nunca.

Esta es en resumen mi relación con Sergio Pitol, el porqué de que haya sido invitado a hablar de forma inmerecida aquí; una prueba más de los raros favores que prodiga.

Muchas veces, al conocer a un amigo suyo, me he sorprendido al recibir una atención que, estoy seguro, jamás habrían dedicado de no haberles hablado Sergio de mí. Es una sensación agridulce porque sé que tarde o temprano los decepcionaré.

Quisiera terminar con dos frases tomadas de *El arte de la fuga*, el mejor libro para vislumbrar esa personalidad generosa, profundamente solitaria, sofisticada y algo afligida, aunque las raíces del dolor no las exhiba, que posee Sergio Pitol. La primera es una constatación y dice: «Uno, me aventuro, es los libros que ha leído, la pintura que ha visto, la música escuchada y olvidada, las calles recorridas. Uno es su niñez, su familia, unos cuantos amigos, algunos amores, bastantes fastidios». La segunda es una profesión de fe. Escribe Sergio: «Como a Berenson, a mí me ha preocupado la construcción de *la casa de la vida*, es decir, el empeño de entender la relación entre individuo y sociedad, y el deseo de que tal relación esté regida por conceptos de virtud y justicia». Creo que ahí se halla la raíz de su inquietud humana y de su inquietud literaria.

Por mi parte, no podría estarle más agradecido.

Intervención en el ciclo «Tres tardes con un maestro»,
Casa de América, 2004

JAVIER

No hay un comienzo, una primera imagen. Al menos desde finales de los años setenta, Javier siempre estuvo. En la conversación de mi madre, de quien fue amigo antes que mío, y en alguna fiesta celebrada en casa cuando yo aún recibía en pijama y me retiraba tras saludar. En la década siguiente, la de mi adolescencia, su presencia se acrecentó gracias a que mi madre se aficionó a llevarme de acompañante en inauguraciones y presentaciones de libros, sin excluir las cenas y copas improvisadas que surgían luego. Noches de Chicote y de El Universal y de El Hispano, madrugadas de Bocaccio y de la calle Pisuerga, que era donde Juan Benet tenía su casa y adonde íbamos a parar con frecuencia. Fueron años viajeros para Javier, en los que vivió en Estados Unidos o en Oxford o en Venecia durante largas temporadas, pero en los cuales, cuando regresaba a Madrid, salía a la calle con hambre de reencuentros. No me ignoraba. Era de ese tipo de adultos que tratan a los niños como si no lo fueran. Su modo de relacionarse se asemejaba al de Benet: la ironía rápida o concienzudamente morosa, el humor, la conversación irreverente, la calidez.

1987 es el año en el que recuerdo haber conversado con él, por primera vez largo y tendido. Estábamos en la discoteca Pachá, se me ha olvidado el motivo. Acababa de leer *El hombre sentimental* y se lo dije. Hablamos de Thomas Bernhard y de Elias Canetti. Yo ya escribía o quería hacerlo. Desde entonces, me prestó una atención no mediatizada por la que dispensaba a mi madre. Cuando nos veíamos, me recomendaba libros que en algunas ocasiones me enviaba después por correo. Fue insólitamente generoso conforme mi admiración por su oba crecía –*Todas las almas*, *Mientras ellas duermen*, *Vidas escritas*, *Corazón tan blanco*– y siguió siéndolo cuando en 1994 le di mi primer manuscrito. Lo leyó de inmediato, y se lo recomendó a quien todavía hoy es mi editor. Con el libro ya publicado, asistió como público a una conferencia mía en la Residencia de Estudiantes. «Ruego al moderador que modere al conferenciante», repetía cada vez que mis nervios me embalaban. Por entonces nos encontrábamos ya sin la compañía de mi madre, y solía aconsejarme que me retirase pronto, no perder demasiado el tiempo.

Lo han escrito muchos: Javier era un amigo fuera de lo común, un protector. Supongo que su orfandad materna lo hizo así. Pero también, y quizá por lo mismo, era algo radical en las rupturas, lo saben

quienes han leído los capítulos dedicados a Jorge Herralde y los Querejeta en *Negra espalda del tiempo*. Yo mismo lo sufrí en parte. Cuando en 1999 tomé la decisión de seguir publicando en Anagrama pese a su tajante recomendación contraria, no me retiró la amistad aunque sí su padrinazgo. Me dolió, cómo decir que no. Con posterioridad, ambos hicimos intentos de recuperarnos, pero nunca nada volvió a ser como era. Sin embargo, ni por un momento dudé de que acudiría raudo en mi ayuda si lo llamaba con un problema.

Una vez me dijo que convenía dejar libros sin leer de los escritores que más admiras. Se equivocaba. Haber seguido su consejo con él no alivia su pérdida.

El Cultural, septiembre de 2022

EL ADVERSARIO

Por la ventana de mi estudio se escucha el viento. A estas horas de la mañana, el día se presenta frío pero soleado, de esos que en el norte aún se aprovechan en la playa. Después del almuerzo, iremos mi mujer, mi hijo y yo, y tal vez un amigo de este. He vuelto a fumar, no consigo escribir sin fumar. Últimamente alterno los cigarrillos con uno, dos o tres porros. Atravieso un período de ansiedad y de otro modo no conseguiría centrarme. Tengo un frente amplio de responsabilidades a mi cargo y me pesan. Por otra parte, siento que algunas de mis máscaras empiezan a descomponerse y, aunque por momentos casi lo desee, en otros me atemoriza que su desaparición me deje a la intemperie.

Seguramente, muchos de ustedes habrán leído *El adversario*,[1] y, quienes no, recordarán el caso sobre el que trata, el del falso médico francés y falso investigador de la Organización Mundial de la Salud que en enero de 1993, ante el temor de ser descubierto tras dieciocho años de impostura, mató a su familia –sus dos hijos aún niños, su mujer y sus propios padres–. La magnitud del crimen, un familicidio, unida a la magnitud del engaño, lo asombroso de que alguien hubiese podido inventarse una vida –salir cada mañana rumbo a un trabajo que no tenía, para el que ni siquiera estaba cualificado; inventarse éxitos, progresos, subidas de escalafón, viajes y un trato frecuente con políticos y científicos–, propulsaron el caso más allá de la crónica negra. Jean-Claude Romand, el homicida –un aburrido burgués de provincias, calvo y con exceso de peso, minucioso y no sagaz pero tampoco tonto, inteligente, incluso, de ese modo incompleto en que pueden serlo los psicópatas y los mentirosos compulsivos–, invertía en sostener su máscara el mismo tiempo y esfuerzo que habría necesitado para alcanzar realmente aquello que representaba.

Emmanuel Carrère es muy prolijo al comienzo sobre sus primeros pasos en la escritura del libro. Nos cuenta que leyó la primera noticia en *Libération* a los cuatro días de sucedidos los asesinatos y que dejó transcurrir siete meses, se supone que acopiando convicción y materiales, antes de dirigirse por carta a Romand. Nos cuenta que como este no contestó, intentó recurrir a la ficción para imaginar lo que no sabía, pero que abandonó enseguida. Que parte de aquella turbia historia alimentó su siguiente novela, *Una semana en la nieve*; que Romand la leyó en la cárcel tan pronto como se publicó en 1995 y

que no tardó en enviarle una carta para felicitarlo y ponerse a su disposición. Cuenta Carrère que para entonces su interés se había extinguido, pero que no supo confesárselo a Romand y fue así como se vio inmerso en una correspondencia cruzada que, no obstante provocar en él variadas suspicacias morales, lo encarriló de nuevo en el proyecto.

Superadas las reticencias, o asumidas las consecuencias de violentarlas, encalló a los tres meses de escritura tras experimentar una crisis con el punto de vista. Inicialmente había adoptado el de un amigo de Romand, pero, ante su petición de no aparecer, se vio obligado a rectificar. La alternativa de utilizar el de Romand quedaba descartada al representar este un misterio incluso para sí mismo, mientras que servirse del suyo le sonaba falso. Lo interesante es que, a diferencia de sus dilemas iniciales, de este no informa hasta el penúltimo capítulo y, cuando lo hace, lo hace de forma indirecta, por medio de la carta en la que comunicó a Romand su abandono. La argucia argumental evita a Carrère su sobrexposición: deja ver de soslayo cuál puede ser la solución, pero tan cerca del final no será ya más preciso, y sin embargo, en un momento en que todos los hilos del libro confluyen, consigue que no lo echemos de menos.

Años después de publicar *El adversario*, cuando ya este se había convertido en un referente literario más allá del *true crime*, se permitió ser más explícito en uno de los textos reunidos en su último libro, *Conviene tener un sitio adonde ir*. En él sostiene que había tratado de seguir el método de Capote en *A sangre fría*, un narrador objetivo y despegado, y que no fue hasta dos años después de que le sobreviniera la parálisis cuando una libreta donde había anotado sus conclusiones sobre el libro inacabado le hizo ver que, para contar lo que quería, debía involucrarse como narrador en la historia, mostrarse dentro de ella, en sus pesquisas y también en sus emociones.

Creo que las cosas no sucedieron exactamente así, que su reflexión sobre Capote fue una reelaboración como otras en la misma línea dedicadas a apuntalar la deriva real de su obra tras el éxito de *El adversario*, y que más bien no tomó las riendas de la historia hasta haber encontrado la forma de ocultarse sin que lo pareciera. De ser así, no realizó un proceso de desnudamiento sino lo contrario.

El adversario es un libro formidable. Habrá quien le ponga pegas, empezando por quienes cuestionen de raíz la posición moral de Carrère, su deliberada resistencia a emitir un juicio sobre Romand, su insistencia en el misterio. Y, no obstante, creo que resultarán nimias, mero reflejo de las inclinaciones de cada lector, ante la sintonía entre los propósitos que gobiernan la escritura y la economía y profundidad con que se logran, todo lo que no cuenta Carrère porque lo desconoce o no quiere expresarlo y sin embargo está.

Cito un batiburrillo de frases ante las que me detuve en mi última lectura:

Sobre su propio papel en la historia: «Y me veía elegido (sé que enfatizo, pero no veo la manera de decirlo con otras palabras) por aquella historia atroz, en sintonía con el hombre que había hecho aquello. Tenía miedo. Miedo y vergüenza. Vergüenza ante mis hijos porque su padre escribiese sobre aquello».

Sobre sus sentimientos hacia Romand mientras seguía su rastro: «Sentía piedad, una simpatía dolorosa al recorrer las huellas de aquel hombre que erraba sin rumbo, año tras año, replegado sobre su absurdo secreto, que no podía revelar a nadie y que nadie debía conocer so pena de muerte».

Sobre Romand: «Bajo el falso doctor Romand no había un auténtico Jean-Claude Romand».

Sobre las consecuencias de la mentira en la que se embarca Romand tras no asistir a un examen de la carrera de Medicina: «¿Cómo hubiese podido pensar que algo peor que ser rápidamente desenmascarado era no serlo, y que esa mentira pueril le empujaría, dieciocho años más tarde, a aniquilar a sus padres, a Florence y a los hijos que todavía no tenía?».

Sobre las estafas que Romand cometió para sufragar su vida sin ingresos: «Romand es *también* un pequeño estafador y le resulta mucho más difícil confesar esto, que es sórdido y vergonzoso, que delitos cuya desmesura le confiere una estatura trágica».

Sobre el *affaire* de Romand con una conocida que lo descontroló e hizo que se abrieran las grietas que al final lo delataron: «La había introducido en el otro mundo, en el que él había estado siempre solo, donde por primera vez ya no lo estaba, por primera vez existía ante la mirada de alguien».

Sobre la insólita cita que Romand tuvo con su antigua amante después de haber asesinado a su familia: «Durante dos horas, en el círculo de luz suave que aislaba su mesa, se sintió a salvo. Interpretó al doctor Romand pensando que era la última vez, pero que pronto estaría muerto y que ya nada tenía importancia».

Sobre la historia, a modo de conclusión: «Es imposible pensar en esta historia sin decirse que hay un misterio y una explicación oculta. Pero el misterio consiste en que no hay explicación y en que, por inverosímil que parezca, las cosas fueron así».

Es cierto que las cosas fueron así, pero discrepo en lo de que no haya explicación; efectivamente no hay un diagnóstico clínico ni de ningún otro tipo que nos permita entender el último resorte que convierte a alguien en un monstruo, pero hay varias explicaciones menudas de las circunstancias que condujeron a Romand por ese camino y se sugieren en el libro. Ninguna bastaría por sí sola para

explicarlo, pero todas juntas parece que se acercan. En especial la niñez, descrita por Carrère en un par de eficacísimos párrafos donde su propia voz emerge de la de Romand en frases como esta: «tan arraigada estaba la costumbre de la mentira piadosa en aquella familia donde la regla era no mentir jamás».

La primera vez que leí *El adversario*, hubo dos escenas que me dejaron estupefacto. La primera, esa mañana en que Romand no se levanta para ir al examen. Aunque Carrère tan solo sugiere que Romand vio pasar las horas en el reloj mientras las agujas marcaban sucesivamente el comienzo del examen, el receso y su final, yo lo imaginé exactamente así y sentí vértigo. La otra escena es la cita con su antigua amante después de haber matado a su familia. Romand sabe que será la última vez que la vea y que será una situación difícil de manejar, pues ella le reclamará la devolución de un dinero, ya gastado, que ha prometido llevarle, y, por si fuera poco, intentando animarla y desviar su atención, le ha dicho que irían a cenar a casa de un personaje muy conocido que por supuesto él no conoce. La recoge en su casa, pasa un rato con sus hijas mientras ella termina de arreglarse, la monta en su coche y lo dirige erráticamente hacia un boscoso barrio residencial sabiendo que no la lleva en realidad a ningún sitio y que solo está alargando, minuto a minuto, el último suspiro antes de la hecatombe.

En mi relectura de *El adversario*, sabía lo que me encontraría y nada me impactó, pero sin embargo me detuve en sitios que no recordaba. Me fijé más en Carrère, en sus apariciones, y sospeché que habían sido introducidas *a posteriori*, cuando el grueso del libro estaba hecho. Me pareció apreciar aquí y allá la cicatriz finísima de un bisturí. Yo he realizado intervenciones parecidas en algunos de mis textos, todos los escritores lo hacemos. A veces no perseguimos otra cosa que apuntalar la estructura interna, su coherencia, y otras corregir algo que no quedaba suficientemente visible, subsanar una carencia.

Con independencia de cuál fuera el objetivo principal de Carrère, me sorprendió que la mayoría de sus apariciones fueran de carácter emocional y partieran, desde el mismo inicio, de su identificación con las víctimas –los niños en particular– a través de su condición de padre. Se muestra próximo a las lágrimas al contemplar una foto de ellos, abrumado por la responsabilidad ante la confianza que le demuestra Romand, e irritado por la atrocidad del crimen; lo que cualquier lector le habría atribuido *a priori*. En realidad, más allá de las pinceladas expresionistas acerca de sus dudas iniciales, solo hay una escena en la que lo vemos a él fehacientemente. Por supuesto no es una escena involuntaria, Carrère la muestra a conciencia y hace ver que es importante, ya que la recupera en algún eco posterior, el último a tres párrafos del final, pero se conforma con dejarla flotando, sin

permitirse ir más allá. Es un striptease parcial, casi diría que muy pacato en alguien que no lo ha sido en sus libros posteriores y, aun así, es la escena central del libro en lo que toca a Carrère, la columna principal de la larga elipsis mediante la que salva su papel en la historia. Me refiero a cuando, al rememorar su primer viaje en coche para recorrer los escenarios por los que Romand paseó su impostura, se detiene en un aparcamiento junto a un estanque en la localidad de Divonne. Así lo cuenta: «Hacía frío. Puse el motor en marcha para encender la calefacción. El soplo de aire me adormecía. Pensé en el estudio donde voy cada mañana, tras haber llevado a los niños a la escuela. Ese estudio existe, se me puede visitar y llamar por teléfono. Allí escribo y remiendo guiones que por lo general se filman. Pero yo sé lo que es pasar todas esas jornadas sin testigos: las horas acostado mirando el techo, el miedo a haber dejado de existir».

Me objetarán que es muy poco, que una imagen tan insustancial no puede ser pilar de nada. Para mí constituye la puerta de entrada a la identificación de Carrère con Romand. Romand, no lo olvidemos, no nos desasosiega como un terror ajeno que el azar pueda precipitar sobre nosotros, no hay muchos Romand por ahí fuera dispuestos a destrozarnos la vida; Romand nos perturba en la medida en la que despierta en nosotros ecos conocidos. «¿Se convertía, a solas, en una máquina de conducir, de caminar, de leer, sin pensar ni sentir realmente, un doctor Romand residual y anestesiado?», se pregunta Carrère. Nos ha dicho antes que él sí cae en ese estado que asocia con la nada, con no ser, con no sentir, pero calla las causas. Echo de menos no conocerlas, pero admito que su silencio obedece a un propósito. No le interesa dar cuenta de sus pensamientos mientras mira el techo desde la cama de su estudio, porque o bien reflejarían sus cuitas de escritor, sus miedos, sus ensoñaciones, o bien le obligarían a mostrar partes esquivas de sí mismo, y no es su intención descender a lo demasiado concreto, ya que enajena lectores, sino persuadir al mayor número de que también a ellos les pesa a veces la máscara que los identifica, que también se guardan partes de sí. Se ha ganado nuestra complicidad descubriéndose emocionado y atribulado allí donde todos lo estaríamos, y no se arriesga a perderla enseñando recodos y penumbras.

Sugerir, y no contar, para amplificar al máximo el radio de acción. ¿Fue ese su cálculo o encontró la solución a fuerza de querer ocultarse?

Una mezcla de ambos procederes es probablemente la respuesta más adecuada.

Por lo demás, no necesitamos saber dónde habita Carrère cuando está en su estudio. Conocemos el territorio. De él procede el terror que nos inspira Romand. Se encuentra dentro de nosotros, en los dominios

de ese a quien Carrère llama *el adversario*.

Por las ventanas de mi estudio entran ahora las luces de la noche. Mi mujer y mi hijo duermen a mi lado. Acabamos de llegar. Estuvimos en la playa, cenamos fuera y bebí y fumé con miedo de que cada cigarrillo, como el de ahora, pueda ser la bala que me aleje de mi hijo tan amado. ¿Tenía el Carrère que escribió *El adversario* algo tan sucio que esconder?

Intervención en Conversaciones en Formentor, 2019

LA LUZ DE TIPASA

En 1953, Albert Camus publicó un texto de menos de diez páginas titulado «Retorno a Tipasa». Es un relato profundamente melancólico, entre los más bellos de su autor, en el que el escritor francés nacido en Argelia narra su regreso a uno de los territorios de su infancia, las ruinas de Tipasa.

Fundada por marineros púnicos como puerto de abastecimiento entre la antigua Icosium, hoy Argel, y la antigua Iol-Caesarea, hoy Cherchell, Tipasa creció como ciudad bajo la influencia de Cartago y floreció definitivamente, gracias a su posición estratégica, en la época romana; entre los siglos II y I a. C. como parte del antiguo protectorado de Mauritania, y más tarde, desde que el emperador Calígula asesinó al último rey mauritano, como colonia del imperio. De esta época, que se extiende hasta el siglo V de nuestra era, cuando los vándalos arrasan sus murallas y toman la ciudad, proviene la urbanización que ha pervivido. Los vestigios son numerosos. Dos áreas los concentran, una al este de la moderna villa de Tipasa, un pequeño puerto pesquero y turístico, en el centro de una estrecha bahía, que se beneficia económicamente de su cercanía a la ciudad de Argel, y la otra al oeste. La primera, una colina sobre el mar bautizada Sainte Salsa en honor de una mártir cristiana del siglo IV, alberga una necrópolis y una basílica; la segunda, de mayor extensión y elevada asimismo sobre un promontorio que se adentra en el mar, contiene la mayor parte de los restos, entre los que destacan un robusto anfiteatro, varias villas con holgadas estancias, dos basílicas, un teatro, una fábrica de aceite, un ninfeo, dos termas y, presidiéndolo todo y todavía pavimentado, el foro, con el capitolio, la curia, la sede del gobierno y un templo dedicado a Júpiter, Juno y Minerva, las tres deidades protectoras de la ciudad. El mapa urbano se organiza en cuadrícula en torno a la ancha vía principal, el *Cardo Maximus*, que corta la urbe de norte a sur y termina en una terraza sobre el mar. La belleza del enclave, al abrigo de los cercanos montes de Chenoua, con el omnipresente mar como límite y la densa vegetación de pinos, olivos y encinas que lo invaden todo a cambio de ofrecer su sombra, no admite debate. Como no lo admite el sobrecogimiento que produce la contemplación del armonioso contraste entre esa naturaleza espléndida y los humanos afanes representados en las viejas arquitecturas que han sobrevivido al tiempo y sus embates. Aún hoy es fácil olvidar que uno ha pagado por

entrar y sentirse como debieron de sentirse los primeros viajeros románticos que desde el norte de Europa visitaban el sur en busca de exotismo y dejaron bucólicas acuarelas con ruinas entre las que pastaban ovejas, cabras o camellos. El recinto está vallado y no lo pisa el ganado, pero abundan los muchachos que se cuelan por rendijas para lanzarse al agua desde los riscos y las parejas timoratamente acarameladas que buscan escondites donde desprenderse de los incómodos velos. También hay una estela en homenaje a Camus en la que se advierten las sucesivas restauraciones con las que se ha intentado borrar los arañazos de la ignorancia: «*Je comprends ici ce qu'on appelle gloire: le droit d'aimer sans mesure*» («Aquí entiendo lo que llamamos gloria, el derecho a amar sin límites»): ¿a quién pueden molestar estas palabras? ¿A quién puede molestar, hasta el punto de querer borrarlo, el nombre de un escritor?

La frase esculpida proviene de «Retorno a Tipasa»,[1] el relato antes citado en el que Camus narró su regreso, tras las brumas de la Segunda Guerra Mundial, al escenario de muchas de sus escapadas infantiles. Su excursión arranca en un Argel que es y no es el de su recuerdo, lo son los cafés y las fachadas blancas del barrio francés, pero no parece serlo la gente: «espaldas redondas y relucientes», rostros «que reconocía sin poder nombrar». No es solamente la edad, que ha modificado las fisonomías, lo que se interpone entre el recuerdo y la realidad, viene a decir Camus; es sobre todo la mirada, que no puede ser la misma. Ha habido una guerra terrible que ha exigido de todos y que ha contaminado el espíritu incluso de quienes creyeron mantenerse a salvo. «A la luz de los incendios, el mundo mostró de repente sus arrugas y sus llagas, antiguas y nuevas. Envejeció de golpe, y nosotros con él.» Camus regresa a Tipasa, que para él representa la inocencia de la juventud, el espectáculo de la belleza, sabiendo que esa herida es definitiva, pero consciente también de que no se puede vivir solo de la justicia, del compromiso, de la vigilancia, que «hay que guardar intactas dentro de uno mismo una frescura, una fuente de alegría; amar al día que escapa a la injusticia y volver al combate con esa luz conquistada».

Es tarea vana pretender transmitir la sensualidad del texto de Camus, la plasticidad de sus imágenes y metáforas, la profundidad con la que se alza desde lo sensorial a la abstracción del juicio, su intemporalidad. Dice Camus: «Yo había sabido siempre que las ruinas de Tipasa eran más jóvenes que nuestras obras en construcción o nuestros escombros». Cualquiera que aterrice hoy en Argel y recorra, como él, los sesenta y nueve kilómetros que la separan de Tipasa no puede sino pensar lo mismo. Argelia es un país deprimido, exhausto por diez años de guerra civil, aniquilado por la paradoja de que los derrotados de esa guerra, los radicales islámicos, parezcan haber

ganado la paz. Ya no hay cafés en Argel y por las blancas fachadas del barrio francés corren ríos de herrumbre. El gas y el petróleo del país mantienen a la población en una mansa desidia pero no consiguen alimentar los sueños. Hasta la casa más miserable tiene dos antenas parabólicas, una mirando a oriente y la otra al norte, por la una rezan y por la otra envidian aquello de lo que carecen. Pero no debe equivocarse el viajero. El mar que nos separa no es tan ancho como creemos. Lo saben los argelinos, que se pasan el día mirándolo. Las ruinas de Tipasa son también más jóvenes que nuestros suburbios.

El País, otoño de 2011

UN PERFIL DE 5.000 DÓLARES

Que un cantante esté resfriado no parece una noticia demasiado trascendente, como mucho representa un contratiempo si le obliga a cancelar algún concierto, nada de lo que no puedan recuperarse él y su público o los promotores involucrados. Y en cambio durante unos días del invierno de 1965 Frank Sinatra estuvo resfriado y no solo se enteraron sus setenta y cinco empleados directos, su legión de amigos y protegidos y quienes los trataban –secretarias, camareros, músicos, taxistas, traficantes, escorts…–, sino que meses después, en abril del siguiente año, se enteraron asimismo miles de lectores de la revista *Esquire* al encontrarse en sus páginas un largo artículo, firmado por un tal Gay Talese, que se titulaba precisamente así: «Frank Sinatra está resfriado». El título, puesto por el director de la revista, si bien exacto cuando se preparó el artículo, era tan solo una frase llamativa. La verdad era más compleja: además de constipado, en esos momentos Sinatra estaba de mal humor, preocupado por las consecuencias que podía acarrear a su reputación un reportaje sobre él no autorizado que la cadena televisiva CBS se disponía a emitir.

Gay Talese tenía treinta y dos años cuando la revista *Esquire* le encargó el famoso perfil de Frank Sinatra que cincuenta años después sigue considerándose un pieza canónica del llamado nuevo periodismo norteamericano, ese modo de hacer reporterismo a lo grande que, apadrinado por escritores tan solventes como Truman Capote y auspiciado por la generosidad de editores de prensa dispuestos a asumir los gastos a veces astronómicos de artículos que exigían meses de trabajo, tomaba técnicas de la literatura de ficción para dar a los temas tratados una holgura y profundidad de las que la pieza periodística convencional carece.

Talese compartía con Sinatra el origen italiano de sus padres emigrantes, una atildada manera de vestir hipertrofiadamente clásica, rayana en el dandismo, y sobre todo un momento vital que, pese a la diferencia de edad –Sinatra estaba a punto de cumplir los cincuenta–, guardaba una evidente semejanza: ambos estaban presionados. Sinatra porque, públicamente cuestionado por su romance con la jovencísima Mia Farrow y sus supuestos contactos con la mafia, trataba de sobrevivir como estrella a la mudanza de gustos provocada por la irrupción de la nueva ola pop representada por los Beatles, y Talese porque, tras diez años trabajando como redactor de deportes en *The*

New York Times, intentaba asentarse como escritor de grandes reportajes gracias al contrato con *Esquire*. El primer texto de esa colaboración iba a ser la pieza sobre Sinatra. Aunque esta incluiría una entrevista, el modo de trabajo de Talese no se basaba en el uso de la grabadora, de hecho no la usaba, sino en crear, a lo largo de varios almuerzos o cenas, las condiciones propicias para que el personaje se explayara mientras él tomaba notas mentales de las palabras, de los gestos que las acompañaban y de cuanto su agudo sentido de la observación le permitiera retener. Lo que no estaba previsto es que la entrevista pactada, y para la cual se desplazó de Nueva York a Los Ángeles, nunca se produjese. Mientras el jefe de prensa de Sinatra le daba largas con la promesa difusa de realizarla cuando la estrella se recuperara, Talese quedó varado en Los Ángeles, empleando el tiempo en entrevistar a gentes del entorno de Sinatra. Dos semanas después se había gastado más de 2.000 dólares y solo había conseguido verlo de lejos en un plató televisivo. Sin embargo, cuando llamó al editor de la revista para ponerle al corriente, la respuesta de este fue que siguiera adelante con lo que tuviera entre manos. El artículo se haría aunque fuera sin la contribución de Sinatra.

Gay Talese se quedó un total de cinco semanas en Los Ángeles, entrevistó a más de cien personas, rellenó doscientas páginas de notas, pasó a *Esquire* gastos por 5.000 dólares y, tras seis semanas de encierro en Nueva York, tenía listas las cincuenta páginas mecanografiadas del perfil de Sinatra sin haber cruzado una sola palabra con él. No solo eso: pese a que, con explicativos *flashbacks* sobre diferentes aspectos de su vida, en el artículo seguía a Sinatra por garitos nocturnos, combates de boxeo, estudios de grabación y restaurantes, por casinos, oficinas y habitaciones de hotel, y hasta en la soledad de su propia casa; pese a que en ocho precisas escenas lo describía alternativamente mohíno y colérico y en guardia y alegre, dando fuego con ausente galantería en su club de Beverly Hills a dos entretenidas ya maduras, provocando en el billar del mismo club a un guionista solo porque le parecía mal vestido, flirteando irónicamente con su controladora madre por teléfono, viendo en compañía de su exmujer y los hijos de ambos el temido y al final inofensivo reportaje de la CBS, cogiendo su jet particular para volar a Palm Springs, perdiendo en una mesa de blackjack 600 dólares de una tacada, aguantando con temple las impertinencias de un cómico en un espectáculo de Las Vegas, dándose el lote sobre la arena de una playa en la última secuencia del rodaje de una película o bebiendo de parranda con sus amigotes del *Rat Pack*, el grupo de crápulas del cual formaban parte, además de él mismo, Dean Martin, Joey Bishop, Eddie Fisher o Sammy Davis; pese a que en cada escena descrita Talese daba cuenta de las modulaciones de su humor y ponía en su boca frases y gestos en su cuerpo y pensamientos en su

pensamiento, por extraño que parezca, tras aquel fugaz vislumbre en el plató televisivo únicamente vio a Sinatra, y de lejos, dos veces: en un combate de boxeo y durante unos pocos segundos la noche del club de Beverly Hills en que dio fuego de forma automática a dos acompañantes ya maduras. Todo lo demás era cierto, o al menos aproximadamente cierto, salvo por el detalle de que él no lo había presenciado. Un detalle nimio, ya que, aunque la impresión del lector sea la contraria, en ninguna frase afirmaba haberlo hecho.

Una de las tres escenas del artículo que no es una reconstrucción a partir del testimonio de terceros, ocurrió en el Jilly's Saloon de Nueva York meses antes de que a Talese le encargaran el reportaje. La escena tiene su miga por dos razones: la primera porque Talese describe a Sinatra como si fuera un capo de la mafia, un *hombre de respeto* siciliano al que docenas de personas de diversa condición, llegadas de todos los rincones italianos de Nueva York, se acercan ritualmente a rendirle pleitesía mientras él, escoltado por una guardia de íntimos, gradúa sus demostraciones de afecto mediante guiños o elevaciones de cabeza o saludos de mano, según cuál sea su cercanía con cada una; la segunda porque ello le permite introducir un tema que sobrevuela todo el artículo, el de la personalidad escindida de Sinatra, su ser fluctuante y complejo: por un lado el Sinatra social, capaz de bromear como uno más con productores, actores y gentes del espectáculo, el Sinatra desparpajado que encandila con sus chistes a millones de estadounidenses en sus shows televisivos, acostumbrado a moverse en convenciones del Partido Demócrata, y por otro el rey sin corona que despierta lealtades indubitables, dispensa favores a los suyos, conoce sus intimidades y los socorre con pródiga generosidad cuando lo necesitan o, por el contrario, los castiga con la expulsión de su amparo si cometen la más mínima traición. También, el Sinatra que supo desembarazarse de su primera mujer sin cortar los lazos de afecto con ella y el que perdió la razón y casi la vida en sus tempestuosos amoríos con Ava Gardner, el que en un repentino arranque de ira es capaz de humillar a cualquiera y el que se involucra en toda suerte de causas sociales, el que llama *pájaro* a su sexo y hace pueriles bromas a su costa y el férreo vigilante de su propia dignidad que no se despeina ni arruga el traje cuando está borracho, el solitario embebido de sí mismo y el que necesita vivir rodeado y recibir aplausos, el que cuenta con innumerables razones para ser feliz y el que, siempre tenso, no se lo permite.

Hace seis años, en una entrevista en la *Paris Review* en la que le preguntaron por el célebre perfil, Gay Talese conjeturaba que Sinatra colaboró con él en silencio, pues no pudo no enterarse de sus investigaciones y aun así le dejó hacer al permitir que hablara incluso con su madre. Si fue así, no cabe atribuirlo a falta de cálculo por parte

de Sinatra, pues no era alguien que dejara nada al albur. Tal vez juzgara a Talese con benevolencia por considerarlo una especie de compinche literario o simplemente le gustara su manera de vestir. No se equivocó. A Sinatra le quedaban treinta años de dulce declive y a Talese muchos reportajes que terminaron por convertirlo en uno de los grandes escritores de prensa norteamericanos.

El País, otoño de 2015

UN CABALLERO MODERNO

Jorge Berlanga tenía el mal de los precoces, aquellos de quienes se espera todo porque desde muy jóvenes parecen capaces de cualquier cosa que se propongan. Y Jorge lo era. Capaz. Precoz traductor de Bukowski, precoz redactor jefe de *La Luna de Madrid*, precoz columnista y cronista del Madrid donde nació en 1958, precoz guionista cinematográfico, precoz noctámbulo, precoz promesa literaria de quien los buenos editores esperaron siempre una novela que terminó publicando de tapadillo cuando ya nadie la esperaba. *Un hombre en apuros. La odisea de un caballero moderno*, se titulaba la estupenda humorada, pues eso era también y sobre todo Jorge Berlanga: un caballero moderno, con demasiada finura y humor para tomarse en serio y dar la lata hablando de sí mismo. Lo conocí tarde, a principios de los noventa, cuando él llevaba años iluminando la noche madrileña y yo era apenas un aprendiz de nocturnidades que se sentía intimidado en su presencia. Dirigía entonces un cuadernillo irreverente que se publicaba los sábados en el diario *ABC*, y fue la primera persona que me encargó un artículo. Mi primer jefe. Nunca lo tuve mejor. Me dio juego con generosidad, como hizo con otros muchos, cuando mi primer libro quedaba todavía lejos. Enseguida lo quise. No tuvo mérito, los que lo conocieron saben lo fácil que era quererlo. En aquella época de la inmediata posmovida, cuando Jorge Berlanga entraba en un bar, se hacía el silencio y todo el mundo lo miraba furtivamente y trataba de hacerse el encontradizo: los menesterosos, los actores en busca de un papel, los viejos maestros, los que esperábamos algo, las mujeres guapas... Con todos se paraba y a todos nos regalaba su afecto y su ingenio. Después llovió mucho y la realidad se hizo cada vez más árida para los esperanzados como él, pero Jorge no perdió nunca su sonrisa y su predisposición a pasarlo bien. Colaboró con su padre, Luis García Berlanga, en la escritura de los guiones de las películas *París-Tombuctú* o *Todos a la cárcel*, siguió escribiendo artículos al alba, dirigiendo festivales de cine, asesorando en el montaje de exposiciones sobre la movida, preparando en los últimos tiempos un musical con las canciones de su hermano Carlos, aglutinando gentes inquietas de todos los oficios y haciendo la vida más grata a sus numerosos amigos. Encontrarse a Jorge a cualquier hora del día o de la noche era un regalo. Jamás tuvo prisa. Era demasiado noble, demasiado elegante y demasiado educado para

tenerla. Guardaré en la memoria la parsimonia con la que se encendía los cigarrillos, su ademán risueño al otear el horizonte desde la barra de los bares que frecuentábamos, la amplitud de su mirada cuando escuchaba, su manera de arremangarse las americanas que siempre vestía, su impostada fatiga de dandi, su inquebrantable ironía, su conversación variada y ágil, su envidiable curiosidad... Deja un hijo, una madre, dos hermanos y una mujer admirable con la que se casó hace muy poquito. A todos ellos les envío un abrazo emocionado. El mundo en el que vivo es peor desde que ayer Jorge lo abandonó a los cincuenta y dos años.

El País, primavera de 2011

EL CÉSPED DESPUÉS DE REGARSE

En 1984, en mayo, me dejó mi primera novia y pasé semanas encerrado en mi cuarto escuchando «Lost in the Supermarket», de The Clash. Este era el grupo de referencia en el ambiente pospunk en el que nos movíamos y es normal que eligiera una canción suya para pasar el duelo. Se me escapa por qué esa en particular, la tercera de la cara 2 del álbum *London Calling*. En ella, un chico nacido en los suburbios lamenta su soledad y falta de carisma, mientras se pierde en el supermercado buscando infructuosamente una nueva personalidad.

Una de las sorpresas que depara envejecer es descubrir que nos hemos hecho mayores que quienes nos influyeron o fueron nuestros referentes. En 1986 cumplí dieciocho años, me acuerdo bien porque se celebró el referendo de la OTAN y voté. Seguía el último curso de bachillerato en un colegio privado al que había llegado rebotado de otros, y acababa de terminar con una chica de veinticuatro que había hecho de nuestra diferencia de edad la excusa para humillarme. No disponía de una cuadrilla de amigos a la que regresar, y me aficioné a salir solo. Tenía familiaridad con la noche y podía presumir de experiencia amorosa, pero los habituales de los bares a los que iba tenían algunos años más que yo y me faltaban aptitudes para forzar complicidades con camareros y DJ. Era tímido. Mi método de seducción, la espera atenta: preguntar, escuchar, sonreír, hablar poco pero sentidamente, mirar a los ojos y hacer reír con una ironía o una excentricidad. Fecundo en el cara a cara pero infértil ante un auditorio numeroso.

Ese mismo año de 1986, Joe Strummer tenía treinta y cuatro años. Acababa de disolver The Clash, dos años después de causarles un daño irreparable expulsando al batería y dejando ir a Mick Jones, el otro letrista y el más dotado musicalmente del grupo; y había viajado a Granada, una ciudad que estaba en su imaginario por influencia de una antigua novia española, porque las crisis personales con frecuencia se inauguran con viajes y él estaba empezando una. No solo por la culpa. Echaba de menos a sus antiguos compañeros, tenía la energía necesaria y el ansia de embarcarse en una nueva aventura, pero le faltaba el proyecto. Como dijo en una ocasión, y alguien apuntó en una libreta, tenía la mejor chaqueta de motorista pero iba a todas partes andando. En Granada haría amigos y se empeñó en producir el primer disco de la banda local 091, razón por la que recaló en Madrid

durante varios meses. Su periplo español, que se prolongaría en sucesivos viajes, está descrito en dos documentales que recomiendo: *Quiero tener una ferretería en Andalucía* y *I Need a Dodge! Joe Strummer On The Run*.

Ese año nació su segunda hija, Lola, y cuando su mujer se puso de parto en Inglaterra él estaba tomando copas en el King Creole, un bar de Malasaña al que solía ir después de La Vía Láctea. Soy meticuloso con los detalles porque los dos bares los frecuentaba yo en la misma época. Llegó a Inglaterra a tiempo de entrar en el quirófano, aunque pagó el precio –las prisas, las copas de espera hasta que saliera el primer vuelo– de perder un coche que pasaría años buscando, el Dodge al que alude el título de uno de los documentales. Lo dejó olvidado en un garaje y nunca recordó en cuál.

La única noche que lo vi sucedió en el Malandro, un bar de Madrid de estética más lúgubre, como su nombre sugiere, que los citados antes. Yo estaba en un extremo de la barra, sentado en un taburete con la espalda apoyada en la pared, y él me llamó desde el centro –camisa setentera, chaqueta de leñador a lo Jack Kerouac, pelo engominado hacia atrás, aspecto de rocker– cuando ya había consumido una cerveza escrutándolo a escondidas. Me miró, levantó la mano en la que sostenía un cigarrillo y la agitó hacia mí. Delante de él tenía un vaso redondo, de coñac, que desentonaba con los vasos largos de tubo en los que se servía todo lo demás, los combinados y la cerveza.

Bajé del asiento, doblé la esquina de la barra y me aproximé.

–¿Estás perdido en el supermercado? Venga, te invito a una cerveza. –Hablaba un español muy deficiente, entremezclado de palabras inglesas, con acento marcadísimo, y a mí no sé qué me extrañaba más, si que Joe Strummer estuviera en un bar de Madrid invitándome a una cerveza o la broma con la canción que tan bien conocía–. *Lost in the supermarket?* –insistió tras prolongarse mi silencio–. Creí que sabías quién era. Me estabas observando.

–Perdona. Sé quién eres –titubeé su nombre–. Pero tú en Madrid, aquí... Y esa canción...

–Esa canción la escribí para mi amigo Mick Jones. Es su infancia. –Tenía una mirada alegre e incisiva en la que se vislumbraba el empeño en sobreponerse a quién sabe qué precipicios, y con ella me escudriñaba y seguía pendiente de lo que sucedía detrás de mí–. Pero tú no estás perdido de esa forma. Tú eres de los barrios altos, como yo. Tienes suerte. Solo estás buscando y buscar no es malo. Salvo que no encuentres nada.

No estaba borracho o no lo parecía. Si le hubiese tapado los ojos y le hubiese pedido que describiera el local y a los clientes presentes, estoy seguro de que lo habría hecho a la perfección. Me intimidaba que las antenas que le sobresalían de todos los poros estuviesen ahora

orientadas hacia mí. Me refugié en el humor y le conté la historia del duelo amoroso que había superado escuchando su canción. Me sirvió para dejarle claro, de paso, que era heterosexual. Lo hice mal, atropelladamente, y, quizá porque no entendió bien, no apostilló nada. Pero preguntó:

–¿Qué hacéis los de tu edad en esta ciudad para divertiros? ¿Dónde están tus amigos?

–En sus casas, supongo.

Mi respuesta le gustó, porque enmudeció un instante y luego le pidió al camarero que me pusiera la cerveza.

Desde mis cincuenta y un años de hoy apenas aprecio diferencia entre el rockero reconocido mundialmente que paseaba su inquietud por los bares de Madrid en los que sonaba su música y el adolescente, ignorante de cómo sería su vida, que todavía era yo.

No me sucedió mucho más con él. No tengo un dato revelador que aportar al anecdotario. Tal vez solo este: que, superado el primer impacto, no pasó de ser una noche más, menos excitante que otras y más agradable que la mayoría, el vislumbre de una persona delicada, atormentada y perspicaz. Él fumaba y preguntaba y yo respondía.

He conocido un número considerable de noctámbulos, yo lo fui durante una larga época, y puedo decir que, dejando a un lado a los depravados, a los imbéciles, a los alcohólicos y a los que no se soportan a sí mismos, casi todos empiezan a serlo porque el día no les basta, porque quieren más. En unos ese ímpetu inicial, esa curiosidad, acaba por sucumbir al alcohol y al mal sueño, y en otros es precisamente lo que los preserva de los peligros nocturnos, lo que les hace beber unas copas menos, retirarse un rato antes para no perderse el día. Creo que Strummer era de estos. Si se lo proponía, seguramente podía ser quien más bebía, pero más a menudo preferiría estar en condiciones de proseguir su búsqueda por la mañana.

Me fui del Malandro al llegar unos amigos suyos. Por supuesto conté la historia en mi entorno y pocos me creyeron. Entonces, sin internet, no era tan fácil rastrear a alguien. Me pregunto si, al margen de los de Granada, otros periódicos dieron noticia de su estancia en la península. Todo lo que he mencionado de su vida en Andalucía y Madrid lo he conocido después.

Murió en 2002, con cincuenta años, cuando volvía a estar al frente de una banda de la que se sentía orgulloso, The Mescaleros, y grababa su tercer álbum. En ese momento yo tenía treinta y cuatro, la misma edad de él en nuestro encuentro, y estaba becado en Berlín para escribir mi tercer libro. Imagino que me enteré, pero no lo recuerdo.

Su verdadero nombre era John Graham Mellor.

Había tenido una primera infancia itinerante y exótica, debido al desempeño como diplomático de su padre, y un hermano, que se

suicidó, con el que había compartido años de internado.

Desde 1989 celebraba sus cumpleaños en un bar de moteros en el Parque Natural del Cabo de Gata, en Almería, el Bar de Jo.

Strummer significa «rasgueador».

¿Qué cosas he dejado olvidadas en los garajes? ¿Por qué esta inquietud que me recorre siempre? ¿Cuánto durará y a qué precio? «Los niños en los pasillos y las tuberías en las paredes emiten ruidos que me hacen compañía. Gente lejana hace llamadas a larga distancia.» ¿Es el césped más verde después de regarse? ¿De verdad el silencio nos hace sentir solos?

El País, verano de 2019

FERIANTE SIN TIROXINA

Salí de Madrid hacia Guadalajara resentido y casi alterado por dos acontecimientos recientes: una intervención quirúrgica que me había supuesto la extirpación de mi tiroides derecho y un disgusto que en un sentido laxo podríamos calificar de laboral y por el que llevaba días sintiéndome injustamente tratado. La ira desatada en la que mi sordo enfado se transformó, de manera imprevista, cuando estaba a punto de tomar el avión en el aeropuerto de Barajas, parece, sin embargo, que fue culpa de mi tiroides, que, incapaz de producir las hormonas necesarias para regular diversas funciones metabólicas de mi organismo, empezó a enviar confusas señales de alarma a todas mis terminales nerviosas. Me recuerdo paseando furioso mientras despachaba por mi móvil las últimas llamadas telefónicas antes de montarme en el avión. Cualquier ligero contratiempo, cualquier roce, cualquier respuesta apresurada de los empleados de la terminal los percibía como una imperdonable agresión; la temperatura corporal se me alteró, se me dilató un ojo (solo uno) y comenzó a parpadearme por su cuenta, desacompasado del otro. Me asusté y, si bien nadie me había advertido tras la operación que tal cosa podía sucederme mientras mi tiroides no se normalizara, tuve por fortuna la temprana clarividencia de hacer yo mismo la relación causa efecto, y, gracias a un esfuerzo de la voluntad, conseguí sosegarme.

Así llegué a Guadalajara, convaleciente, con una extraña acidez en la lengua y un hormigueo en la nuca como únicos testigos físicos de mi crisis, algo sobreexcitado todavía pero dispuesto a sujetar las bridas de mi humor, y con una tremenda necesidad de contar lo que me había sucedido. Muchas fueron mis víctimas en los primeros dos días de feria. El escritor Fernando Aramburu, con el que me encontré en una escala en Ciudad de México, mis editores Jorge Herralde y Juan Casamayor, que vinieron a mi encuentro en cuanto supieron de mi llegada, Peter Stamm y su traductor, con los que coincidí en el primer desayuno... No bien se me acercaba alguien para saludarme o felicitarme, le lanzaba el relato de mi operación y de los extrañísimos efectos que estaba sintiendo. Es evidente que esta omnívora necesidad comunicativa formaba parte del mismo cuadro clínico y, aunque había una zona remota de mi cerebro que lo intuía, seguí *erre que erre*. Se lo conté a Guadalupe Nettel, mientras esperábamos en uno de los salones de la feria el comienzo de la presentación de su último libro, se lo

conté a sus compatriotas Carmen Boullosa, Jorge Volpi y Antonio Ortuño, se lo conté a los chilenos Arturo Fontaine e Isabel Mellado, a los editores Claudio López de Lamadrid y Juan Cerezo, a Eugenia Rico, a Andrés Neuman, a Santiago Roncagliolo y a Ana María Shua, se lo conté a Adam Soboczynski, que conocí en la fiesta de la editorial Tusquets, a la dueña del Gato Verde, un bar de viejos noctámbulos al que fuimos después, a no pocos distribuidores y agentes, así como a prácticamente todos los periodistas que quisieron entrevistarme; y, si no fuera porque, preso de un ataque de timidez, salté al interior del ascensor para evitarlo, se lo habría contado a Eduardo Mendoza, mientras esperaba en el vestíbulo de un hotel para subir junto a los editores Luis Solano y Ofelia Grande a una fiesta que se celebraba en la azotea. Tan inusitado despliegue comunicativo me ayudó a asimilar mi trastorno y casi a superarlo, a pesar de que sobre la atenta cordialidad de mis interlocutores, de sus empáticos esfuerzos por escuchar y entenderme, también advertí en su mirada un brillo de incomprensión.

Afortunadamente en la mañana del tercer día conseguí callar, cuando ya estaba a punto de hablar demasiado, ante los cándidos alumnos de una escuela técnica a la que me llevaron a disertar sobre el oficio de escribir. Pero lo cierto es que no me sosegué del todo hasta que en los pasillos de la feria y por detrás de los anaqueles de libros empezaron a surgir amigos y conocidos recientes con historias similares. La primera Lolita Bosch, de quien recordaba que había contado sus problemas de tiroides en su librito *Japón escrito*; luego su amigo Emiliano Monge, extirpado de la glándula tiroidea entera, el cual me dio su tarjeta y me ofreció su ayuda de experto si en algún momento la necesitaba, y, por último, el mallorquín Biel Mesquida, que había pasado por lo mismo que yo hacía un año. Solo ellos, al referirles mi violento viaje psíquico en el aeropuerto de Barajas, supieron de qué les hablaba. Solo el relato de sus experiencias tan parecidas me sosegó. Su relato y la conciencia repentina de pertenecer desde ya a una secta secreta de supervivientes que deben estar alerta siempre que viajan o que cambian de estación. Al parecer Stevenson y Leonardo da Vinci fueron de los nuestros.

Y entonces, cuando supe que no estaba solo, por fin descansé y pude concentrarme en esta feria insólita que se adueña durante dos semanas de la ciudad entera, de los taxis, de los hoteles, de los restaurantes... Conocí escritores que no conocía, bebí, me reencontré con amigos a los que llevaba tiempo sin ver, tuve instructivas conversaciones acerca del narco y otros asuntos de incierta solución..., y, sobre todo, cuando la resaca y mis propias obligaciones me dejaban libre, me mezclé con el público y paseé por entre los estands repletos de libros, admirado, conmovido por las multitudes respetuosas, reverentes, que lo llenaban

todo.

El País, otoño de 2011

PEREGRINAJES. DIARIO DE NYC

27/05

En el control adicional del aeropuerto por el que han de pasar los viajeros a Estados Unidos, Orwell nos espera transfigurado en una empleada que pretende reconocernos a N y a mí. ¿Y si efectivamente fuese una lectora?

Dormito y leo *Modo linterna*, de Chejfec. Por momentos me parece estar leyendo a un primo criollo de Sebald. Río con frecuencia y me dejo deslumbrar por la inteligencia desplegada en algunos de los cuentos que tratan sobre los arrabales periféricos de allí adonde me dirijo.

Recién aterrizados, la encargada de la parada de taxis abronca a un conductor conminándolo groseramente a marcharse. No sé cuál ha sido su falta, pero parece imposible que excuse semejante estallido. Aquí los servidores de la autoridad, por mínimo que sea el ámbito donde la ejercen, se toman a rajatabla el axioma clásico de Hobbes acerca del monopolio estatal de la violencia. Eso es lo que más me intimida cada vez que visito el país. Que el Estado aquí apenas sea una idea no lo hace menos perverso.

Al poco de llegar al hotel, me veo impelido a abandonarlo para correr a un canal de televisión en donde nos esperan a N y a mí para hacernos una entrevista. El control de entrada a los estudios, como el ambiente en la redacción y en la sala de espera a la que nos conducen en compañía de un senador y su asistente, que han llegado al mismo tiempo que nosotros, no se diferencia del de otras radios y televisiones en las que he estado. Los mismos frutos secos enmohecidos, los mismos termos de café y zumos... La constatación es pueril, lo sé, pero no puedo evitar redundar en ella. ¿Acaso no estamos en el centro del mundo? Como si quisiera refutar mi escepticismo (o quizá apuntalarlo), el periodista chileno que nos recibe, a quien por supuesto no conozco, me da recuerdos de un amigo peruano que al parecer también lo es suyo.

Al salir de la televisión, camino de un cóctel al que –nos dicen– nos ha invitado un editor independiente de Nevada, entramos en el primer pub. Bebedores solitarios que intercambian bromas encaramados a la barra. La más locuaz, una anciana desaliñada que ha llegado con andador. Observándola, me acuerdo de un borracho de Inishmore, la

mayor de las islas Aran, que también necesitaba andador y que, después de trepar al taburete del único pub abierto, se transfiguraba en un daimon iracundo: BASTARDS.

En mi primer viaje a NY, en las navidades de 1980, me sorprendieron los colores de la ciudad. En la omnipresente bandera, en las ropas de la gente, en los carteles publicitarios, en los coches, en los luminosos... Ese agudo contraste para alguien que venía de un país con los grises de la dictadura aún recientes ha desaparecido casi por completo. La diferencia, en todo caso, ya no es una cuestión de variedad cromática, sino de densidad, de abigarramiento.

En mi segundo viaje a NY, en el invierno de 2002, R, en cuya casa me alojaba, me llevó al bar de bomberos irlandeses donde entonces escribía. Qué acogedor resulta el infierno de los otros en comparación con el propio.

La performance televisiva, de tres minutos, supongo que una píldora de relleno para un programa cultural de ínfima audiencia, tan solo fue una mera preparación de lo que vino luego: el cóctel del editor de Nevada, que resultó tener lugar en un restaurante barbacoa con olor a kétchup quemado, la cena desafiante en un restaurante mal elegido de Chinatown y los dos bourbons en un supuesto local chic/intelectual al que nuestra anfitriona nos llevó con ánimo de impresionarnos. En el país que ganó la Guerra Fría, los garitos nocturnos a la moda exhiben nombres y simbologías de su otrora enemigo.

Sigo pellizcándome la mejilla. ¿Por qué me resulta tan difícil recuperar la ilusión con la que antes viajaba, con la que antes leía, con la que antes escribía?

Exagero. Estoy, nada más, en el famoso bucle de la espera. Solo que esta vez está siendo más larga.

Viajar acompañado no es viajar. Cuanto más rotunda es una frase, más dudas abre. Lo cual se aplica también a esta.

28/05

La mañana del segundo día todo son nervios. Fumo mi primer cigarrillo en meses esperando el autobús que ha de llevarme a la feria del libro, fumo el segundo y el tercero. Me molesta la capitulación, ya que podría prescindir de ellos, pero todavía me abochorna más el porqué: mi incapacidad para soslayar esa liturgia de nerviosismo con la que trato de convencerme de la trascendencia de lo que me aguarda. Mentira. La mesa redonda sobre literatura traducida en la que participo y que justifica mi viaje de diez días a la ciudad es exactamente eso: una mesa redonda.

Y sin embargo debo sentirme afortunado. Lo soy. Esa conciencia

convierte en más dolorosas las grietas a través de las cuales mi voluntad se diluye.

Siempre lo mismo: grietas que se traducen en días infértiles, días infértiles que se amontonan y se convierten en océanos, hasta que de pronto comienzo a creérmelo y simplemente me resulta imposible no escribir.

¿Siempre lo mismo?

A la salida de la feria, avanzamos por un tramo de la calle tropezando con los miembros menos veloces de un grupo de afroamericanas aún adolescentes que caminan torpemente sobre altos tacones rodeadas de orgullosos familiares. Ataviadas con togas y bonetes académicos, casi todas espléndidas, es evidente que vienen de una ceremonia de graduación. El gueto persiste incluso para quienes disponen de dinero con el que educarse.

Imprevista concesión al turismo. Paseo por la High Line. Cappuccino en una terraza. Una de dos: o los camareros son estudiantes de Columbia o de la NYU.

En el hotel, al entrar en el correo, la evanescente ilusión que este acto necesariamente entraña enseguida se ve defraudada por la acostumbrada morralla. Entre esta, la nueva entrega de la producción periodística de tres remitentes que, a excepción de uno de ellos con el que tuve trato, ni siquiera recuerdo conocer. Me pregunto qué tipo de vanidad o desesperación o incontinencia es necesaria para enviarle a alguien, sin que te lo solicite, los artículos que escribes. De hecho, es tan poco delicado que cuando envío a la papelera las crónicas sin leer de aquel al que sí conozco siento una descarga repentina de mala conciencia.

Entretengo la espera del momento de salir a la presentación de mi libro leyendo *Montauk*, de Max Frisch.[1] Ciento cuarenta y ocho páginas con tesoros como este: «*My Life As a Man* se llama el nuevo libro que trajo ayer Philip Roth al hotel. ¿A santo de qué tendría yo que abrigar recelos del título en alemán: mi vida como hombre? Me gustaría saber qué alcanzo a averiguar acerca de mi vida como hombre escribiendo bajo la influencia del apremio artístico». O como este: «No niego mi culpa. No es posible borrarla con largas cartas que explican a la hija adulta mi divorcio de antaño. Nuestra culpa tiene una utilidad; justifica muchas cosas en la vida de los otros». Frisch concluye de esa forma la descripción del reencuentro con su hija, madre a su vez de una hija que ya habla, y no me parece posible decir más en tan poco. La censura de la vida mediocre de la hija, de su plano resentimiento, siendo a la vez clarividente con el papel jugado por uno mismo en ello. Veloz, además: sin detenerse, apenas lo justo pero señalándolo todo, la edad de la propia amante, que es la misma que la de la hija, la labor de lana que está haciendo ella, la conversación en dialecto, el marido

patán...

Lo pienso, sí: si no soy capaz de escribir con esa libertad, más me valdría regresar a la ficción.

Por la tarde, no encuentro taxi. Jim Jarmusch, *Noche en la tierra*. ¿En cuántos taxis me he acordado de ella? En esto también soy convencional. Llego tarde a la cita con FG, el presentador de mi libro, y bebo para entonarme lo mismo que él: un whisky y una cerveza. A continuación, en la librería, lo ya repetido tantas veces acerca de mi escritura, aunque con el dudoso aliciente de que por segunda vez debo balbucearlo en inglés. Entre el escaso público, latinos en su mayoría, algún traductor, algún agente... Absurdo. Si este decrépito negocio no fuera el mío, no iría jamás a una presentación. Qué distinto del placer de enfrentarse a un buen libro como el de Frisch. ¿Hace cuánto que no me sucedía? Mi envidia es doble, triple. Me veo reflejado en las descripciones de su peregrinaje de escritor por conferencias y salones literarios y me admira su entereza.

Efectivamente, me siento un impostor. Esa vieja servidumbre vuelve a asomar la cabeza.

La noche, en la descompresión, transcurre entre mezcales que espolean mi humor ácido y suben imprudentemente la cuenta del restaurante de cebiche y tamales, fusión de difusas cocinas latinoamericanas, adonde nos lleva FG.

Está M, que ha hecho coincidir un viaje a NY que tenía pendiente con este mío.

Máscaras. Envidia de los seres invisibles. En realidad deseos de desaparecer.

29/05

Como siempre que bebo, resulta ineficaz la pastilla con la que traté de asegurarme un sueño duradero. Trabajo por la mañana en un discurso que debo leer en Roma el mes próximo, salgo velozmente a almorzar con M en el restaurante de pescado de Central Station: ejecutivos solitarios, familias acomodadas de atildado aire provinciano, y un hombre con traje y sombrero blancos, híbrido entre Gay Talese y Tom Wolfe, sentado muy recto en la barra. Me equivoco pidiendo un sándwich de atún en lugar de una cremosa sopa de pescado como las que me han tentado y regreso al hotel para continuar con el discurso, que termino a tiempo de acompañar a N a un anodino musical de Broadway sobre los amores de una pareja de músicos callejeros. Todos los actores cantan, bailan y tocan solventemente varios instrumentos, y ese pensamiento tan banal, con el correlato de identificar luego a los menos virtuosos, basta para

dejarme apaciguado de admiración casi toda la obra. ¿El impostor sacudiéndome otra vez la chaqueta? Hasta eso me parece ya demasiado viejo. Lo más memorable, un empalagoso mejunje de vodka y soda de fresa que pedimos durante el entreacto por imitación de quienes nos han precedido en la barra.

Noche divertida en un club del Soho con unos amigos arquitectos y tres tejanas desparpajadas que se les habían unido en otro bar y que se retiran remilgadamente antes de lo que habría querido alguno de ellos. Antiguas *cheerleaders* de Austin olvidando lo estrictamente necesario a sus maridos durante un viaje de convención. A la búsqueda del último bebedero, acabamos en un *afterhours* entablando alucinada conversación con dos perversos venidos de San Francisco –fotógrafo uno, director de publicidad el otro–, a los que acompaña una aturdida alemanita vestida a la modosa manera de la antigua RDA. Vislumbres de vidas. ¿Es mi puritanismo paternalista lo que me hace compadecerme de ella o es que en realidad me gustaría estar en el pellejo de ellos?

En el taxi de vuelta al hotel, delirios autoconscientes de N, que afirma con vehemencia etílica haber perdido la noche de su vida al dejar marchar a los dos perversos con su promesa de bacanales. Está a punto de amanecer, y mi único deseo, leer al llegar unas páginas de Max Frisch, afortunadamente lo desbarata el sueño.

30/05

Por la mañana, se sube al ascensor del hotel una pareja de huéspedes –turistas europeos– recién duchada. Él, que consulta un mapa, se ha querido mimetizar con el ambiente poniéndose una gorra de béisbol con la visera en la nuca y lo increíble, el ridículo merecido, sucede cuando unos pisos más abajo entra otra pareja y el hombre, que, como el primero consulta un mapa, lleva también una gorra de béisbol puesta al revés. El rubor repentino que creo percibir en una de las dos mujeres, resumen de todos los hastíos matrimoniales, me hace temer que el ascensor vuelva a pararse y entre una tercera pareja y una tercera gorra de béisbol.

Nuestro hotel no ofrece desayuno. Tengo dónde elegir. A la derecha, nada más salir, un restaurante cafetería algo caro al que fui el primer día; justo enfrente, un despacho exprés de desayunos en servicio de plástico al que fui el segundo; y a la izquierda, en la siguiente manzana, la mezcla perfecta entre los dos anteriores: un bufé desayuno.

Es cierto que media ciudad habla español, pero también lo es que la ganancia es relativa. Muchos camareros se inquietan cuando les doy la

comanda en nuestra llamada lengua común y prefieren pasar al inglés.

De camino a un lugar por decidir, no sé si Central Park, pierdo un amuleto que he tenido la debilidad de traerme y desando las calles en su busca. Me lleva toda la mañana, pero disfruto con ello. Encasquillarme en el castigo me permite terminar de recomponerme. Almuerzo con M y con mi editora neoyorquina, a la que solo conocía por email, y visitamos la editorial para que me presenten al equipo de prensa que se ocupará de mi próximo libro. Su hospitalidad tan americana no esconde el hecho de que los minutos que nos dedican están cronometrados; ni yo quiero otra cosa. Recelo de los excesos ditirámbicos a que puedan conducirme mi agradecimiento y mi deseo de mostrarme en extremo complacido.

Dejar atrás la mesa redonda y la presentación me ha quitado las telarañas. Esto es una isla de tiempo. Ya regresaré con vigor al continente.

Lygia Clark en el MoMA.

Viajes en metro, triangulaciones, búsqueda de reminiscencias pasadas, presentación del libro de N y nueva cita con M para cenar en casa de un agente literario. El piso, un loft burgués decorado como el salón de un arregladito hotel nórdico, tiene las paredes llenas de estanterías con libros de coloridos lomos que no me inspiran curiosidad, nuevos en su mayoría. Además de nosotros, hay dos parejas invitadas entre las que destaca una agente de ojos azules y pelo gris con quien flirteo veladamente mientras su marido, demasiado consciente de la superioridad de ella, se refugia en una afectada actitud desdeñosa. Americanos intentando agasajar a sus invitados europeos con una cena europea. Nuestro anfitrión, hiperactivo en su rol, practica un humor de estilo inglés, lleno de sobrentendidos y afiladas ambigüedades, que contiene, convencionalmente sumiso, cada vez que su mujer hace una acotación. Imagino turbiedades. Alguien pregunta qué hay tras una puerta. Se nota que los anfitriones no han previsto algo así y que tampoco lo desean. No obstante, él se levanta y, con teatral naturalidad, deja a la vista el reverso vergonzante de la casa: un estrecho corredor, despensa y desahogo de trastos, donde él tiene su mesa de trabajo.

De madrugada, en un club subterráneo de jazz con N y A, tardo en descubrir que la música que suena proviene de una orquesta a mi espalda. N y yo hemos empezado a hilar el relato común de nuestro viaje a partir de un par de peripecias jocosas y reímos a cuenta de ellas.

31/05

Mañana ritual, en compañía de N, a la búsqueda de regalos. Ropa para J. No me avergüenza: añoro a mi hijo. Lo añoro y me atemoriza. Me siento de otra época distinta de esta que es la suya. ¿Existe un futuro para los escritores? Cada vez estoy más convencido de que no. Lo mismo debe de pensar N, que tal vez por eso se lleva dos bolsas con ropa suficiente para los próximos diez años.

Tallarines con caldo frente a una de las esquinas del World Trade Center. A través de la cristalera alcanzo a ver lo que parece una masa de hierros oxidados con la forma de una máscara de *Star Wars* tumbada.

La tarde con A en una alta azotea de Brooklyn donde los inquilinos del edificio –una antigua fábrica de harinascelebran una merienda comunal. La mayoría son noruegos, aunque también descubro indios, italianos, brasileños... Hay un pequeño huerto en jardineras plantadas sobre la tela asfáltica y niños pequeños que pasan frío mientras sus padres comen salchichas y ensaladas regadas con un batiburrillo de vinos malos. ¿A qué se dedican? ¿Cómo han llegado a esta ciudad en la que el *estar* parece sustituir al *ser*? Están.

Al salir, la decepción: un restaurante coctelería en un amplio edificio junto al río, medio aforo de devoradores de pasta con la servilleta blanca atada al cuello, y camareros uniformados que nos vetan la entrada aduciendo el próximo cierre. Nos guía F, al que llevaba años sin ver. También él *está*, pero es tan delicadamente excéntrico que da gusto verlo. Nueva intentona fallida, esta vez en una ostrería a la que F entra enviando besos con la mano a la camarera, y cena de consolación en un japonés del mismo Brooklyn.

Peregrinaciones apagadas por bares donde me aficiono al Old Fashioned. Ciclistas. Una estrecha calle en curva, con comercios variopintos en ambas aceras, que estimula en mí la impresión de estar paseando por la vía principal y provinciana de una inconcreta villa turística norteña cercana al mar. Planes de futuras citas con F que, mientras pronunciamos, sabemos ya incumplidos.

01/06

Paseando al tuntún por Queens en compañía de N, al final un excelente compañero de viaje. Nos cuesta dar con un bar donde hacer un alto, aunque la risueña camarera del único que por fin encontramos nos asegura orgullosa que estamos en zona irlandesa. Paisajes urbanos desoladores junto a atolones de confort pequeñoburgués. Almorzamos en un griego al lado de dos dominicanas que conversan de novios, operaciones estéticas y alquileres. Los dos sabemos que no debemos irnos sin visitar el Queens Museum of Art, pero lo dejamos tácitamente

para otra ocasión.

Otra vez en Brooklyn, cenando ahora con la traductora de mi próximo libro. Como el restaurante donde me ha citado tiene nombre de pescado, al decidir el vino le propongo que sea blanco. No. Madre judía, padre pastor metodista y ella vegetariana desde la cuna. Jamás ha probado carne ni pescado. ¿No es una limitación para una traductora? Por supuesto me ahorro la estupidez. Tras dejarla en el metro, eludo las citas tardías previamente tejidas y me tomo una copa solitaria antes de regresar al hotel satisfecho con mi claudicación. La consecuencia de tantos años de bucear en la nada: ahora me conformo con poco.

Después de los de Chejfec y Max Frisch, ninguno de los libros que he traído supera mi picoteo inicial. Tumbado en la cama, releo el último texto inacabado de mi libro puzle. Siempre he escrito a ciegas, pero, aunque la cantinela me sea conocida, ahora la bruma me parece más densa. Ya tengo tres piezas del rompecabezas y varias catas de diversa longitud del resto, pero aún no he resuelto algo básico: ¿me muevo en el territorio de la elipsis o en el de la autopsia?

Dudo cuál de las citas de Perec quitar:

«Esto es lo que digo, esto es lo que escribo y solo esto es lo que se halla en las palabras que trazo y en los blancos que aparecen en los intervalos entre dichas líneas.»

«Escribo porque hemos vivido juntos, porque he sido uno entre ellos, sombra entre sus sombras, cuerpo junto a sus cuerpos; escribo porque ellos han dejado en mí su marca indeleble y porque su rastro es la escritura.»2

El libro de Perec, *W o el recuerdo de la infancia*, ya leído, lo he traído en la bolsa del ordenador para el caso de necesitar inspiración. Una referencia de Carrère me llevó a él. Pienso sin embargo en *Dora Bruder* y *Un pedigrí*, con los que guarda tantos parentescos, por supuesto ambientales, pero también narrativos. Una relación, la de Carrère y Modiano, que siempre quise trazar, formulada a través de Perec. Solo que Modiano, para mayor placer de sus lectores, es más pausado, menos nervioso, y eso es quizá lo que le aleja del genio que sí tiene Perec.

02/06

Terminan las noches de hotel, nuestra cicerone española emprende el regreso a Madrid y N y yo nos trasladamos a casa de A en Brooklyn. Tras instalarnos, A nos lleva a un mercadillo donde me hago, aliviado, con dos vistosos regalos (una pulsera de pasta de los años setenta, color marfil, punteada de una estilizada franja de círculos naranjas y

negros para L, y un apoyalibros de bronce de los años cuarenta o cincuenta con la forma de un galeón sobre un mar picado para la casa gallega de mi madre). Almorzamos en el patio de un bistró, la pareja de la mesa vecina, al oírnos hablar en español, nos dirige la palabra y piropea cortésmente Madrid, donde él dice haber estado la primavera pasada trabajando como reportero gráfico. Una vez más constato con injusta sorpresa que esta ciudad está llena de gente encantadora. Sobremesa en una librería; compro lo último de Lydia Davis: *Can't and Won't: Stories*.

Alguien me ha dicho que ningún neoyorquino pisa jamás ninguna tapa de alcantarilla, ni ninguna rejilla de ventilación del metro, nada con tapa a ras de suelo que pueda vencerse, y me aplico el cuento.

Noche en Harlem, en casa de V y A. Escritores mexicanos y argentinos, conversación ingeniosa, risas y un canuto que me deja volado y me obliga a tomar un taxi en lugar de volver, como pretendía, en metro. Hace dos días perdí mis tarjetas y, antes que esquilmar a nadie, prefiero la economía de guerra.

Pensando acerca de *Edipo rey* en la cama antes de dormir, me acuerdo del *Sófocles* de Reinhardt que releí hace poco y me pregunto para mortificarme si soy producto del destino o del carácter. Seguro que de ambos.

03/06

Tenemos que dejar la casa de A, porque llega su compañero de piso. A través de Airbnb alquilamos una habitación en una casa privada. Está a tan solo diez minutos caminando de la plácida calle de *brownstone houses* donde habita A, pero parece un país distinto y definitivamente depauperado. Mulatos arrumbados en bancos y escaleras, o paseando desarbolados; cabecitas de niños jaredíes asomadas a las ventanas. Somos los únicos inquilinos de una casa desvencijada. Nuestro hospedero, sin embargo, nos pregunta si tenemos alguna sugerencia para mejorar el alojamiento. ¿Por dónde empezar?

Hay gente a la que aún no he visto: la escritora iraní a la que prometí llamar, el escritor americano amigo de G cuya novela tanto me gustó... Me repugna la idea de importunar.

En las navidades de 1980 cenamos en un japonés con una pareja amiga de mi padre. De ella, rubia y vestida de ejecutiva, me dijo que era traficante de droga y de él, moreno y vestido como un elegante gángster italiano, que conducía un precioso coche antiguo y que llevaba muy mal los negocios de su esposa. ¿Dónde estarán ahora? Mi padre no había equivocado los papeles: al terminar la cena la mujer le

pasó una bolsa al vacío con hongos alucinógenos. Hago la cuenta y sonrío admirado por su osadía al hacerme partícipe de ello a mis doce años de entonces.

Cuando nos enseñó Harlem, no salimos del coche en el que nos llevaba un amigo suyo.

Imágenes primigenias, que se pegan y desbancan para siempre a sus sucesoras.

En la Public Library, en un diálogo entre dos jóvenes escritoras al que me invita la jefa de prensa de mi editorial. Aquí lo ceremonioso es dar espectáculo. Ni los escritores se hurtan.

Noche tranquila con A y N (¿es posible tal cosa en un local de conciertos con una orquesta de vientos tocando?), y vuelta atemorizada a nuestro refugio.

04/06

N quiere visitar Coney Island y, aunque no estaba en mis planes, me uno sumiso a su iniciativa. Al encaminarnos hacia allí durante el largo viaje en metro, me acuerdo de los crepusculares relatos neoyorquinos de Serguéi Dovlátov... Es el Coney Island que mejor retengo, y mi preconcebida visión apenas cambia tras el almuerzo temprano en la terraza de un restaurante ruso, cuya suspicaz encargada nos toma inicialmente por ucranios. Deshecho el equívoco al darse cuenta de que hablamos «el mismo lenguaje que en las cocinas», despereza su mohína alegría eslava y nos permite fumar mientras esperamos el vodka y el borsch y los pelmeni que le pedimos.

De vuelta a Manhattan, por los altavoces anuncian que el convoy dará un largo rodeo. La mayor parte del pasaje se baja. Cabeceamos. Solo nos quedamos una enlutada rubia de rasgos tártaros y nosotros. ¿Una viuda negra?

Futurismo en el Guggenheim. A, que se ha enterado de nuestra excursión rusa, nos cita en el Russian Samovar, que al parecer regentaban en los ochenta el poeta Brodsky y el bailarín Baryshnikov. Seguimos con el vodka, pero ya no pienso en Dovlátov sino en Limónov, en cuando él y su más tarde malograda novia fueron recibidos como príncipes por la jet set cultural neoyorquina. Aparte de lo evidente, algo en la belleza gastada e inequívocamente triste de la camarera me los ha recordado.

Después de una hamburguesa y de abandonar el vodka por el Old Fashioned en un civilizado club de fumadores, regresamos a Brooklyn. Acabamos en una discoteca de varias plantas. Encontronazo jovial con el spanglish al advertirnos el portero de que podemos fumar en la rufa. Bailamos bufamente canciones que los DJ abortan apenas empezadas

y, a la hora de marcharnos, dejamos a A en su casa y la euforia en la que cabalgamos nos lleva a abandonar el taxi para continuar a pie. Por supuesto, nos abordan. Trato de mantener un perfil bajo mostrando mi cartera vacía, pero N, al ser interrogado de modo intimidante por sus playeras de blanco rico, sufre un brote de temeridad que a la postre resulta genial y comienza a increpar a nuestro atónito asaltante diciéndole que él es el blanco rico y nosotros los jodidos negros sin blanca. La carcajada resuena en toda la calle y, tras un intercambio de sarcasmos, el frustrado ladrón –por fortuna, con sentido del humor– se marcha dándose palmadas de incredulidad. Del siguiente peligro, un coche que nos rebasa al ralentí cuando de nuevo echamos a andar y que se detiene unos metros por delante con las puertas abiertas, nos salva un taxi milagroso al que me abalanzo.

05/06

Amanezco con un té azucarado de jengibre con leche que N me ha traído gentilmente de la calle y que me transporta de golpe a Kenia, a los desayunos en casa de mi tía. Tengo cuarenta y seis años, un hijo de cuatro, y no debería exponerme como anoche.

Desayuno en casa de A para despedirnos. Cuando ya estamos allí, vuelvo a salir para comprar pan, entro en un supermercado y, atontado, indeciso, tardo en decidirme. Además de con el pan, regreso a casa de A con yogures y plátanos justo en el momento en el que una treintañera WASP, en atuendo corto de jogging, sale de allí con una bicicleta que acaba de venderle A. Incluso una pequeña transacción como esa tiene el aire de una escena ya vista en cientos de películas.

En el metro, arrastrando maletas, últimos vislumbres: el collar tatuado sobre el pecho de una lolita puertorriqueña con camisa y botas militares que se deja mirar parada de medio lado sobre el andén; dos malos cimbreantes que me rozan al pasar y que se escabullen al descubrir, detrás de una columna, a una policía; las rastas de un compañero de esta que patrulla en el interior de un vagón...

Aunque me he reservado el libro de Davis, mi temor principal, no poder dormir en el avión, resulta infundado. De los secundarios está hecha mi vida.

Mañana, Lisboa.

El Estado Mental, 2014

RELATOS DEL HIJO

A veces sucede que gente con la que coincidimos brevemente y a la que no volveremos a ver nos sorprende con un pensamiento que se nos queda grabado. Desde que en 2010 publiqué un libro acerca de la relación que tuve con mi padre, se me ha acercado mucha gente a contarme su historia. «¿Sabe? Cada padre es un mundo y al final la huella de casi todos se parece», me dijo una vez un viejo de ojos azules en la feria del libro. «Se lo digo yo, que apenas conocí al mío. Dos veces lo visité en la cárcel de Carabanchel y ya me bastaron.»

El ensayista italiano Massimo Recalcati opone al archiconocido y freudiano complejo de Edipo (el del hijo que busca destituir la autoridad del padre) el que él bautiza como complejo de Telémaco, a saber, el del hijo que persigue lo contrario: restaurar la autoridad paterna. Telémaco –recordemos– es el hijo de Ulises que en la *Odisea* homérica se consume en la espera del padre desaparecido tras la guerra de Troya, mientras que Edipo, en las dos tragedias de Sófocles, es el hijo del rey de Tebas que, sin conocer su relación filial con ellos, mata a su padre y yace luego con su madre. Recalcati, en su libro titulado precisamente *El complejo de Telémaco*,[1] se sirve de la figura de Telémaco para analizar la pérdida de autoridad paterna en la sociedad contemporánea: padres cómplices, padres ausentes, padres superados por el empuje de los tiempos, padres sin ascendente, alejados del rol tradicional. Más allá de ese propósito, que encara –hay que subrayarlo– sin añoranza, su distinción entre Telémaco y Edipo condensa los dos extremos entre los que orbita, diríamos, la relación padre/hijo.

Los hijos llegamos tarde a la vida de nuestros padres y tardamos aún más tiempo en darnos cuenta de ello. Los padres, por cercanos que sean, siempre representan un misterio. No los conocemos nunca del todo porque los convertimos en materia de reflexión cuando ya han hecho gran parte del recorrido vital que los singulariza. Nos cuentan historias acerca de su vida, pero las historias son eso, historias, un relato justificativo trazado a la medida de sus carencias y sueños incumplidos, de sus plenitudes y metas logradas, y lo que el hijo necesita es armar su propio relato, un relato independiente que lo ayude en su necesario camino de emancipación. No nos engañemos: necesita emanciparse el hijo que ha tenido un padre severo, poco dado a la negociación, y necesita emanciparse el hijo que lo ha tenido

permisivo y superprotector. Necesita emanciparse Telémaco y necesita emanciparse Edipo.

De padres severos sabe bastante el escritor peruano Renato Cisneros, autor del libro autobiográfico *La distancia que nos separa*.2 El padre de Cisneros, Luis Federico Cisneros, apodado *el gaucho Cisneros*, fue un militar peruano educado en la misma academia –el Colegio Militar de la Nación– donde estudiaron los monstruos de la Junta argentina que, con Videla a la cabeza, hicieron del asesinato y la tortura masivas un instrumento de dominación política en la Argentina de los años setenta. Cisneros padre, *el gaucho*, no solo fue amigo de todos ellos, no solo les dio amparo y justificó sus crímenes, sino que, cuando en la dictadura de Morales Bermúdez ocupó la cartera de ministro del Interior del Perú, colaboró con sus viejos compañeros de academia entregándoles exiliados argentinos que, como el montonero Carlos Alberto Maguid, desaparecieron en los célebres vuelos de la muerte o fueron terriblemente torturados. Él mismo, como ministro del Interior, ordenó el secuestro de opositores y fue responsable de una política represiva con sus compatriotas que, si no llegó a los extremos de villanía de la Junta argentina, se debió a razones ajenas a su voluntad, que probablemente tienen más que ver con la idiosincrasia del Perú en ese momento. De hecho, cuando a comienzos de los ochenta repitió en el gobierno democrático de Belaúnde como ministro, esta vez de la Guerra, defendió frente al terror primigenio de Sendero Luminoso medidas muy similares a las de sus pares argentinos.

¿Qué hace un hijo sensible con semejante herencia? Renato Cisneros se enteró de la personalidad verdadera de su padre después de que este hubiera ya fallecido. La respuesta a la pregunta de qué habría hecho de haberla conocido antes tal vez no la sepa ni él. Por eso, el único recurso para exorcizar el drama era contarlo. Su padre, defensor de la disciplina castrense dentro y fuera de casa, le aplicaba castigos incluso por no sacar la máxima nota en un examen, y, sin embargo, durante su infancia, a él no le molestaba tanto esa rigidez como el inaccesible laconismo en que la envolvía o el hecho de que fuera un padre mayor. Se avergonzaba de su aspecto anticuado de abuelo, pero al mismo tiempo se envanecía del respeto que infundía en otros y se conmovía, agradecido, con las demostraciones de áspero cariño que también le prodigaba. Esas oscilaciones del afecto son propias de cualquier hijo que está creciendo aunque cuente con padres perfectos, si es que tal cosa existe. Y, por lo mismo, que tu padre sea un general odiado por muchos no las vuelve más agudas. En infinidad de casos el tortuoso camino hacia la independencia filial arranca con el descubrimiento de una mentira o una ocultación. En el suyo fue el descubrimiento de que las dos bodas que sus padres decían haber celebrado eran falsas. Luego vendría el descubrimiento de una historia

familiar marcada por las uniones ilegítimas de tres generaciones y, más tarde, las fotos con Videla y, con estas, el peliagudo historial político de su padre.

Hoy en día, Renato Cisneros vive en Madrid dedicado a escribir, después de haber abandonado una exitosa carrera como periodista de televisión y radio en su país. Será sugestión, pero lo cierto es que, si uno ha leído su libro, es imposible no pensar que en sus discretas maneras, en su tono mesurado, junto al alivio de haberse atrevido a contar, se agazapa una doble melancolía: vergüenza por una herencia de la que reniega y a la vez un estigma más arduo de acotar. Durante una cena que compartimos con otros escritores, a la hora de describir su libro, no tuvo reparos en calificar a su padre de represor y torturador. ¿Cuál es el precio anímico de decir eso de tu propio padre aunque sea verdad? Uno imagina que en ese diálogo constante que los hijos mantenemos con nuestros padres muertos Renato Cisneros se ha puesto, con razón, las cosas difíciles.

En la posición opuesta, si bien con una dosis equiparable de melancolía, se encuentra el escritor británico de origen libio Hisham Matar, autor de *El regreso*, unas memorias *en carne viva* sobre su peripecia vital a raíz de la desaparición de su padre, un militar opositor al régimen de Gadafi que fue secuestrado en 1990 en Egipto, donde se hallaba exiliado, y encarcelado en la terrible prisión de Abu Salim, de la que jamás salió.[3] Si Renato Cisneros es el hijo que, como Edipo, se opone al padre y se construye en su contra, Hisham Matar es el hijo que, como Telémaco, debe aprender a madurar y hacerse hombre ante el espejo de su ausencia. Peor que eso.

«Bien quisiera ser hijo de un padre feliz al que la vejez hallara disfrutando en mitad de sus propias haciendas, mas mi padre es el más desdichado de los hombres», exclama el Telémaco de Homero en el Canto I de la *Odisea* cuando la diosa Atenea disfrazada le asegura que su padre está con vida y lo exhorta a salir en su búsqueda. Al menos la espera de Telémaco tuvo fin; la de Hisham Matar, en cambio, no lo tendrá nunca. Físicamente se prolongó durante veinte años: hasta la caída de Gadafi, cuando después de haber promovido campañas internacionales reclamando la liberación de su padre, regresó a Libia durante la revolución de 2011 para localizarlo y, tras entrevistarse con sus compañeros de cautiverio, pese a la ausencia de un cadáver al que llorar, tuvo que aceptar su condición de huérfano. Espiritualmente es otra cosa. Él lo expresa así en su libro: «A diferencia de Telémaco, después de veinticinco años continúo soportando la *muerte desconocida y el silencio* de mi padre. Envidio el carácter definitivo de los funerales. Anhelo la certeza. ¿Cómo será eso de sostener los huesos en tus propias manos, elegir cómo colocarlos, poder tocar el trozo de tierra y rezar una oración?».

El padre de Matar fue un héroe a la manera clásica, alguien que puso en riesgo todo lo que tenía para combatir una tiranía, y por supuesto resulta más fácil convivir con el recuerdo de un héroe que con el de un villano; nadie puede dudarlo. Ocurre, no obstante, que los hijos no necesitan héroes sino padres. Una cosa es el recuerdo hecho memoria irrevocable y otra cosa es un niño que contempla en vida cómo las acciones de su padre lo alejan de él y amenazan con apartarlo para siempre. Ese temor premonitorio lo tuvo Matar cuando su padre, antes de su secuestro, organizaba incursiones armadas desde el Chad para derrocar a Gadafi. No se limitó a tenerlo, fue el causante de sus primeras rebeldías: «Él siempre me había parecido la quintaesencia de lo que significa ser independiente. Eso, junto con su destino no resuelto, ha complicado mi propia independencia. Necesitamos un padre contra el que rebelarnos. Cuando el padre no está ni vivo ni muerto, cuando es un fantasma, la voluntad es impotente. Soy el hijo de un hombre inusual, quizá incluso de un gran hombre. Y, cuando, como la mayoría de los niños, me rebelé contra estas primeras percepciones de él, lo hice porque temía las consecuencias de sus convicciones, necesitaba desesperadamente desviarlo de su camino».

Cualquier relación paternofilial está cuajada de sentimientos encontrados, da igual que transcurran en entornos seguros, en el seno de familias pacíficas y convencionales. Así lo demuestra la extensa literatura sobre el padre, que, como todos los géneros de la autoficción, está viviendo en los últimos años un auge extraordinario. ¿Qué es un padre al fin y al cabo para un hijo? Entre otras muchas cosas alguien a quien primero se imita y de quien luego queremos alejarnos, y el problema radica en que tanto al obedecer al primer impulso como al segundo cometemos injusticias. Como todo campo de juego donde participan el amor y el dolor es un asunto de matices y de subjetividades enfrentadas, de padres que no pueden ser perfectos, aunque lo quieran, y de hijos que anhelan un modelo con la misma ferocidad con la que lo rechazan. En el fondo, el conflicto frente al padre es el mismo conflicto que sentimos ante la realidad cuando los cuentos infantiles se derrumban y descubrimos, aterrados, que en la vida no necesariamente ganan los buenos. Después, con el discurrir de los años, todo se acomoda y tendemos a buscar explicación incluso para lo que no la tiene, pero hay una larga época durante la cual podemos ser Telémaco y Edipo a un tiempo.

En las páginas finales de su libro, Renato Cisneros hace una declaración frente a la que no es fácil posicionarse: «Del mismo modo que hay incomodidad y dolor en el relato de los hijos de los perseguidos, los deportados, los desaparecidos, cuyas historias sintetizan la frustración e indefensión de millones y activan una

rebeldía colectiva ante la impunidad, también hay incomodidad y dolor en el relato del hijo de un militar represor que hizo aseveraciones telúricas y no tuvo reparos en ordenar el encarcelamiento o el secuestro de gente que después contaría su historia con la dosis de heroicidad que corresponde». Cuando le pregunto a Hisham Matar por correo electrónico su opinión al respecto, se escabulle recordándome que no estamos en el territorio de la vida sino en el de la literatura: «La carga de cualquier hijo es compleja y digna de meditación. Lo que más me interesa, sin embargo, es lo que podríamos llamar *el tercer efecto* del arte, el cual es independiente del tema de la obra y de su creador. Por ejemplo, no puede decirse que mi libro sea una representación de la relación entre mi padre y yo, aunque de una manera vaga e inescrutable capture elementos de esa relación como su silencio y su brevedad. De lo que trata en definitiva es de algo más muy distinto de todo eso».

Tal vez del simple hecho de ser hijo.

El País, invierno de 2017

DE LO QUE NO SE PUEDE ESCRIBIR

Entramos en la vida rodeados de muertos y estos son más numerosos cuanto más avanzamos en ella. Los primeros muertos son siempre muertos narrados. Aquellos que ya no habitaban el mundo cuando nosotros nacimos, pero de quienes nos alcanza su ejemplo por boca de nuestros padres. Toda familia necesita conformar un relato de sí misma y todas lo hacen, en una parte sustancial, exhibiendo sus muertos. Lo que fueron, lo que consiguieron, sus limitaciones, sus aciertos y derrotas. Con esa argamasa, que es una argamasa de vida procesada, de vida filtrada, de vida acabada, se nos inculca un sentido de pertenencia, se nos adiestra y adoctrina. Se trata de una herencia tan poderosa como la genética porque a partir de ella, a favor o en contra, comenzamos a edificar nuestro propio relato. No hay institución humana más eficaz en la manipulación que la familia. Incluso si nos rebelamos y combatimos su influencia, lo aprendido en su seno nos condiciona.

Los muertos que vienen luego, los muertos no narrados, a quienes conocimos y nos dejaron, nuestros muertos vividos, caen sobre nosotros en mitad de un relato aún no concluido y les hacemos sitio como nos han enseñado. El duelo consiste en eso, y la mayoría de las veces funciona. Se encaja, se reordena y tarde o temprano sucede un remedo de olvido. Encajar, reordenar, ir a la búsqueda de un sentido que se resiste. La escritura, salvo por el hecho de que busca fijar más que olvidar, opera de forma parecida. Cartografía la realidad trazando mapas probables. Por eso resulta natural que los dotados para ella la utilicen en el duelo. A menudo para completar el relato que quedó interrumpido o compensar lo inconcluso; en ocasiones para levantar acta de una experiencia tan significativa que no requiere adornos ni manipulaciones –un amor puro, un latrocinio meticuloso, una aberración–; y en otras más que nada para aullar. A menudo para las tres cosas. La muerte de un ser querido es el momento del dolor supremo, cuando vuelves a tomar conciencia del tiempo, rindes cuentas y prefiguras tu muerte.

Después de publicar *Tiempo de vida*, la novela autobiográfica que escribí tras la pérdida de mi padre, en varias entrevistas me mostré desdeñoso con un tipo de literatura a la que llamaba terapéutica. Se trataba de un concepto confuso en el que englobaba dos fenómenos distintos: cierta idea de la escritura ligada a la curación –una suerte de

autoayuda sofisticada– y el vómito descongestivo, catárquico, que se desentiende de búsquedas más elevadas para conformarse con la impresión de autenticidad. Creyendo que así reivindicaba para mi libro un espacio eminentemente literario, era víctima del prejuicio. Repetía *boutades* aprendidas. Ahora no utilizaría peyorativamente el adjetivo *terapéutico*. Cuando es buena, la literatura explora zonas problemáticas de la realidad frente a las cuales no caben las respuestas unívocas y por eso no busca tranquilizar ni consolar. Se convierte en vida, igual de incontestable y de cruel. Sin embargo, no por eso deja de ser terapéutica, en cierto modo, al menos para quien la escribe. Nadie pasaría tantas horas sentado, apartado del mundo, si no encontrara alguna recompensa. ¿Y qué recompensa podemos obtener tras un golpe cruento del destino? Si olvidamos a los creyentes y a los cínicos –unos porque confían en una trascendencia tras la cual todo lo torcido encontrará explicación y recompensa, y los otros porque no creen en nada–, supongo que algo tan básico como arrancar al sinsentido un espacio, no necesariamente moral, desde el que juzgarlo. Básico porque es a la vez evidente y necesario.

¿Y el lector? Lo mismo.

Dice Siri Hustvedt en un ensayo sobre sus lecturas durante el confinamiento, recopilado en el volumen *Madres, padres y demás*: «La pregunta es: si estás en casa y te encuentras bien, tienes suficiente comida y puedes concentrarte en un buen libro, ¿lees para acercarte o para alejarte de tu miedo? La lectura como consuelo y evasión es fácil de explicar. Pero ¿por qué leer sobre lo que te asusta? Desde que Aristóteles empleó en su poética la palabra *catarsis* sin explicar exactamente a qué se refería, a los filósofos les ha desconcertado el hecho innegable de que se obtiene un extraño placer del arte que describe sucesos terribles».[1]

Pero esa es otra historia que compete a toda literatura, no exclusivamente a la de duelo. Me enfrenté a la escritura de *Tiempo de vida* con las mismas exigencias a las que me sometí en mis otros libros. Creía tener una buena historia y quería contarla del mejor modo. La diferencia es que esta no surgía de la imaginación, sino de mi propia vida, lo cual exigía un pacto con el lector distinto del de la ficción: un respeto a la verdad más allá de la que encerraba mi recuerdo; y mostrarme desnudo, en la medida de lo posible, de toda careta; no simularlo ni sugerirlo, realmente intentarlo. Me eché a andar con ese pertrecho y algunos libros que me sirvieron de estímulo. Entonces no proliferaban las listas sobre el tema o no di con ellas; cribé entre obras dispersas tan ejemplares como únicas, desde luego nada parecido a una corriente o tendencia generacional. Inseguro acerca de mi empeño, necesitaba demostrarme que no era tan desatinado hablar sin veladuras de la relación con mi padre, que podía hacerse el viaje de lo

personal a lo general, que había una tradición que me avalaba.

Al comienzo de *Tiempo de vida* daba cuenta de mis dudas iniciales, incluía párrafos de alguna tentativa fallida y reseñaba los libros leídos para darme fuerza; pistas sobre mis disyuntivas y las lecturas que me ayudaron a salvarlas jalonan, hasta el final, la narración. Esa es una trama secundaria del libro, cómo lo escribí. No todas las obras incluidas eran ejemplares en la misma medida; algunas, como *Patrimonio*, de Philip Roth, no me gustaban (en ningún momento pude despegarme de la desagradable sensación de que el autor había estado tomando notas para su libro mientras la vida lo avasallaba), y otras, como *Mi padre y yo*, de J. R. Ackerley, que leí tiempo antes de ponerme con el mío, sembraron su semilla. Las más influyentes, aquellas que me dieron soluciones a problemas estilísticos: *Un pedigrí*, de Modiano, y *El año del pensamiento mágico*, de Didion. De una tomé el modo de comprimir el tiempo narrativo, las enumeraciones cronológicas, y de la otra, la estructura circular entreverada de reflexiones. Citaba más: *Mi madre*, de Richard Ford; *El libro de mi madre*, de Albert Cohen; *La invención de la soledad*, de Paul Auster; *Mi oído en su corazón*, de Hanif Kureishi; *Cartas entre un padre y un hijo*, de V. S. Naipaul; *La maleta de mi padre*, de Pamuk; *Carta a mi madre*, de Simenon; *El olvido que seremos*, de Héctor Abad Faciolince; *Desgracia impeorable*, de Peter Handke; *Una muerte muy dulce*, de Simone de Beauvoir; *El africano*, de J. M. G. Le Clézio; *Un mar de muerte*, de David Rieff; *Una pena en observación*, de C. S. Lewis... Tuve olvidos inexplicables: *Diario de duelo*, de Roland Barthes; *Mortal y rosa*, de Umbral; *La promesa del alba*, de Romain Gary... Y otros, debidos a la ignorancia, que subsané a destiempo gracias a la recomendación de amigos: *W o el recuerdo de la infancia*, de Georges Perec; *El lugar*, de Annie Ernaux; *Autobiografía de mi padre*, de Pierre Pachet; *Di su nombre*, de Francisco Goldman; *Las genealogías*, de Margo Glantz; *Otra noche de mierda en esta puta ciudad*, de Nick Flynn; *Mi hermano*, de Jamaica Kincaid... En realidad, no todos eran libros estrictamente de duelo; sí evocaciones póstumas, no ficcionadas, de personas perdidas. De padres, de madres, de hermanos, de maridos y mujeres, de hijos. O de perros: *El amigo*, de Sigrid Nunez; *Mi perra Tulip*, de J. R. Ackerley.

Y seguí leyendo, a medida que dejaba atrás mi libro y que un chorreo ininterrumpido de nuevas obras incrementaban la nómina: *La hija de la amante*, de A. M. Homes; *Noches azules*, de Joan Didion; *La muerte del padre*, de Karl Ove Knausgård; *El regreso*, de Hisham Matar; *Despedida que no cesa*, de Wolfgang Hermann; *Arboleda*, de Esther Kinsky; *Nada se opone a la noche*, de Delphine de Vigan; *Si la muerte te quita algo*, *devuélvelo*, de Naja Marie Aidt; *Niveles de vida*, de Julian Barnes; *Mi hermano*, de Daniel Pennac; *Memorial Drive*, de Natasha Trethewey; *Mi libro madre, mi libro monstruo*, de Kate Zambreno... En

Latinoamérica: *Canción de tumba*, de Julián Herbert; *Correr el tupido velo*, de Pilar Donoso; *Lo que no tiene nombre*, de Piedad Bonnett; *El salto de papá*, de Martín Sivak; *Mi libro enterrado*, de Mauro Libertella; *Mi abuela, Marta Rivas González*, de Rafael Gumucio; *La distancia que nos separa*, de Renato Cisneros; *Duelo*, de Eduardo Halfon; *Justo antes del final*, de Emiliano Monge... En España: *El comensal*, de Gabriela Ybarra; *La casa de los pintores*, de Rodrigo Muñoz Avia; *La ridícula idea de no volver a verte*, de Rosa Montero; *La hora violeta*, de Sergio del Molino; *Ordesa*, de Manuel Vilas; *Ella pisó la Luna*, de Belén Gopegui; *No entres dócilmente en esa noche quieta*, de Ricardo Menéndez Salmón; *La isla del padre*, de Fernando Marías; *Cuaderno de urgencias*, de Tereixa Constenla... Me dejo muchos, y seguro que valiosos. Perdónenme sus autores.

Mi primer muerto fue la hija de unos conocidos de mi madre con la que compartí un inesperado enamoramiento infantil. Apenas teníamos nueve o diez años y, pese al golpe, ni se me pasó por la cabeza escribir sobre ella. Lo haría años después, aunque brevemente. Mi segundo muerto me llevaba setenta y dos años, y también era mi amigo: un abuelo postizo, escritor y rebelde, incorporado por mi madre a nuestra familia, al que admiraba infinitamente, el probable causante, junto con otros factores, de que me haya hecho escritor. Sobre él sí escribí al día siguiente de su muerte una evocación sentimental que era una mala copia de un obituario de urgencia que mi madre había publicado en un periódico de la provincia donde murió autoexiliado. Yo tenía quince años. Mi abuelo apócrifo se llamaba José Bergamín. Después de él, vinieron otros. Mis dos abuelos de sangre, mi padre, mi tía Carmen, los hermanos de mi madre, mi tío Julio, algunos amigos... No de todos escribí. La muerte, pese a su gravedad, no repara siempre las lesiones, los lazos rotos.

Cobrarse o pagar deudas, rendir tributo, homenajear, juzgar, dar vida después de la vida, perpetuar a quien ya no está, apropiárselo, usurpar su legitimidad, hacer sus miedos tuyos, confesar, afianzar el recuerdo, clausurar... Toda muerte cercana anula el presente y nos lanza simultáneamente al pasado y al futuro; nos obliga a recapitular y tomar aliento. La literatura de duelo es como ese aliento luego de ser exhalado. Puede ser pestilente, perfumada por la química, inodora, con algún rastro ácido de las profundidades de donde procede, ligera como una ráfaga de viento frío o contener los matices y combinaciones que se quiera. Lo que nos atrae de ella, tanto si se expresa en renglones torcidos como si no, es su promesa de trasladarnos sin preámbulos –no hablo solo de la muerte– a aquello de lo que no se puede escribir, lo que no abarcamos, en donde nos está vedado entrar. Un atajo rápido, habrá que ver si fructífero –el acierto o el fracaso son privativos de cada escritor, incluso de cada lector–, a ese territorio

abisal, intimidante y complejo como la misma noción de realidad, donde merodean Hamlet y Don Quijote, Humbert Humbert y Emma Bovary, el príncipe Bolkonsky y Jane Eyre. La prisa a la que sucumbimos en el mundo actual tal vez no sea la razón más prosaica entre las que explicarían el extraordinario *boom* de los últimos años. ¿Para qué esforzarse en inventar mundos paralelos, o imaginarlos en las palabras de otros, si tenemos tan a mano la arcilla del nuestro? A los recalcitrantes que lo tachan de haraganería debe recordárseles que la literatura, como el arte en general, está orgánicamente ligada a su tiempo, comparte un mismo aparato sanguíneo con las sociedades que la alumbran, responde a sus necesidades y, gracias a eso, pueden ser el espejo en el que estas se buscan. Los libros que llamamos intemporales, los clásicos, no nacen en un *no tiempo*. Lo proyectan.

Cuadernos Hispanoamericanos, otoño de 2022

UN NIÑO QUE DUERME A NUESTRO LADO

Si echamos un vistazo al panorama literario internacional, uno de los fenómenos más sorprendentes es que no existe, como en otros tiempos, una oposición entre lo nuevo y lo viejo. Tras el experimentalismo de los setenta, pareció haber una vuelta a cauces más tradicionales, pero ni el experimentalismo fue tan predominante mientras duró ni su olvido ha sido tan profundo. Por poner un ejemplo de la literatura quizá todavía más vigorosa, la norteamericana: los herederos de Pynchon, encarnados en el malogrado Foster Wallace, no han acabado con la escuela realista que señorean Richard Ford, Jonathan Franzen o Tobias Wolff. Ambas sensibilidades conviven mirándose de reojo, y sin perder de vista el ejemplo de figuras más ubicuas. La historia de la literatura, como la del arte, parecía hasta hace no mucho una alternancia de escuelas antagónicas que, adoptando el conveniente camuflaje para cada época, se daban el relevo en una ilusión de perpetuo movimiento hacia delante. Son muchos los que han intentado reducirlas a sus componentes esenciales, despojándolas de sus disfraces temporales. Una de las reducciones más agudas es la que llevó a cabo Cyril Connolly, en su deslumbrante ensayo *Enemigos de la promesa*, entre lo que llama el estilo mandarín, que sería un estilo patricio, elevado, muy literario, y lo que llama el estilo vernáculo, el que adopta la sencillez como consigna y pretende acercarse al sonido de la calle.

¿Quiénes son los mandarines de hoy, quiénes los vernáculos? Tanto si aceptamos esta clasificación de Connolly como si nos decantamos por establecer la diferencia en el tipo de imaginación y no en el estilo, parece haber dos bandos en todas las generaciones actualmente en ejercicio y ninguno de ellos da muestras de estar retirándose a los cuarteles de invierno. Coetzee, Peter Handke, Piglia, Pierre Michon y John Banville nacieron en la primera mitad de los años cuarenta, igual que John Irving, Richard Ford, Tobias Wolff o Anne Tyler. Jean Echenoz y Enrique Vila-Matas nacieron en 1948, igual que Ian McEwan y James Ellroy. Ni siquiera en la generación decana, la de los nacidos en los años treinta, parece fácil trazar una línea divisoria: McCarthy y DeLillo nacieron en esa década, pero también Alice Munro. Por otra parte, las escuelas nacionales que antes permitían hablar de una novela norteamericana, de una novela francesa, de una novela alemana y de una novela latinoamericana, han desaparecido o

están en vías de desaparición. Faulkner viajó al sur de su continente transmutado en la prosa de Onetti y García Márquez, y este último regresó de la India con Salman Rushdie; el estructuralismo francés proyectó su influencia a través de Georges Perec y Barthes en el posmodernismo norteamericano, y este ha alimentado, a su vez, a no pocos escritores europeos nacidos en los sesenta y setenta. Las corrientes estéticas son más variadas que nunca, y los escritores de cualquier país picotean de unas y otras. En este contexto, el crítico debe constatar la polifonía de registros, no impartir fraudulenta doctrina declarando muerto un estilo y anunciando el alumbramiento de uno nuevo. Cyril Connolly no cometía el error de elegir entre sus mandarines y sus vernáculos, exponía el estado de la cuestión. Lo nuevo será viejo y lo que antes era viejo regresará metamorfoseado en nuevo. ¿No nos acordamos de la influencia del estructuralismo en novelas como *Rayuela* o *La saga/fuga de J. B.*? ¿No nos acordamos de la intertextualidad en el mismo Cervantes? ¿No nos acordamos del *Tristram Shandy*?

Hay sin embargo dos fenómenos paralelos que, aunque no nuevos, sí caracterizan crecientemente la literatura última y de los que es posible hablar sin herir susceptibilidades, ya que se dan en todas las corrientes narrativas: el afianzamiento del yo como fórmula más frecuente para narrar y el socavamiento de la distinción tradicional entre ficción y no ficción. Si a eso añadimos que, al contrario de lo que la crítica más tradicionalista se empeña en seguir exigiendo, gran parte de la mejor narrativa contemporánea establece una diferencia entre invención y creación, tenemos un cuadro bastante completo de por dónde camina la literatura del siglo XXI: ficciones que adoptan la forma de falsos informes periciales o de falsos ensayos, libros biográficos o crónicas que incorporan recursos propios de la escritura de ficción, autores que se inmiscuyen como personajes en su propia obra, personajes ficticios que tienen nueva vida en creaciones distintas de aquella que los alumbró, narradores que no se presentan ante el lector de una sola pieza sino que juegan con él, ocultándose, engañándolo, igual que haría un reo ante el tribunal que lo juzga, personajes reales a los que se recrea libremente en novelas entera o parcialmente ficticias, falsas biografías... Todas estas tipologías abundan en la narrativa contemporánea, independientemente de cuál sea su estilo según la clasificación de Connolly, y no parece que la causa de su predominio obedezca, como algunos señalan, a cierto cansancio de la ficción, sino, antes al contrario, a la expansión de sus fronteras.

Tomemos, por ejemplo, en consideración las llamadas novelas del yo. Es evidente que todos los géneros de la literatura del yo viven hoy un auge extraordinario. No solo lo que se ha venido en llamar autoficción. También las memorias convencionales, los diarios, la

miscelánea y la novela en primera persona. Por ceñirnos a la ficción, el porqué de que un novelista concreto decida narrar una historia en primera persona y otro decida dar un paso más e incluir guiños autoficcionales hay que buscarlo en la naturaleza de la historia que tienen entre manos o, lo que es lo mismo, en su intención. Ahora bien, el porqué de que en la imaginación de los novelistas actuales cuajen con tanta frecuencia historias que necesitan un yo para ser expresadas hay que buscarlo en otro lugar. La literatura de cada época refleja la sociedad en la que nace: ahí reside su principal singularidad. Es normal, por tanto, que en un mundo como el de hoy, en el que lo colectivo ha perdido peso, la novela se centre en el individuo. Vivimos en un tiempo sumamente individualista y los conflictos y fricciones de los que la novela da cuenta tienden, por eso, a ser ejemplificados y visualizados a través de la exploración de la subjetividad. Involucrar al individuo escritor, con todos sus espejos, que es en lo que consiste la autoficción, es tan solo un paso más. En cuanto al auge de la miscelánea, de lo híbrido y fragmentado, su causa quizá haya que buscarla en la ausencia de discursos totalizadores, de recetas únicas; en el pragmatismo que se ha grabado a fuego en las conciencias desde la supuesta muerte de las ideologías.

Pero detengámonos un poco en los juegos del yo y en la diferencia que antes señalaba entre invención y creación.

En un artículo sobre Sebald recogido en su libro *Mecanismos internos*, Coetzee señala que no hay que confundir el yo de los libros de Sebald con su yo histórico, aunque «como autor, juega maliciosamente con los parecidos entre ambos». Y más tarde señala: «Sebald no se considera un novelista –el término que prefería era el de escritor en prosa–, pero de todas formas su proyecto depende para su éxito de despegar de lo biográfico o lo ensayístico –lo prosaico en el sentido cotidiano de la palabra– para buscar el reino de lo imaginativo. La misteriosa facilidad con la que logra ese despegue es la prueba más clara de su genialidad».[1]

Tenemos ahí, en esas pocas líneas, magníficamente expresados los dos procedimientos más radicales mediante los que la literatura del yo se expresa, puestos a la luz, además, por un novelista que se ha servido de ellos en buena parte de su obra narrativa. Los dos primeros volúmenes de las peculiares memorias de Coetzee, *Infancia* y *Juventud*, están narrados en tercera persona. No hay un yo gramatical pero a todos los efectos la tercera persona, por su gélida cercanía, unida a la certidumbre de que el sujeto sobre el que se escribe y el que escribe son el mismo, opera como una suerte de yo reforzado, un yo más yo, cabe decir, que un mero yo, pues se trata de un yo que dialoga consigo mismo. En la última entrega, *Verano*, el juego se radicaliza. Aquí ya no hay un narrador propiamente dicho, pues el libro contiene textos de

diferente naturaleza, por un lado las páginas de un supuesto diario del propio Coetzee de los años setenta, anotadas por él mismo años después con vistas a elaborar un volumen de memorias, y, por otro, un conjunto de entrevistas a personas que lo conocieron entonces, sobre todo mujeres, hechas por un supuesto biógrafo que se propone escribir un libro sobre ese período de su vida. El biógrafo entendemos que no es real, pero ¿lo son las mujeres entrevistadas? ¿Existieron realmente en la vida de Coetzee? ¿Es real el diario? Solo Coetzee puede responder a esas incógnitas ajenas a la literatura que a nosotros, como lectores, ni nos van ni nos vienen. La prueba, no obstante, de que nos hallamos en un terreno ajeno al de la estricta literalidad autobiográfica se halla en un hecho que no obedece solo a razones compositivas o estructurales, sino que parece puesto a propósito para alertarnos de la naturaleza imaginativa del texto que tenemos entre manos: el Coetzee sobre el que el falso biógrafo investiga está muerto. La misma función cumplía en los dos volúmenes anteriores la elección de un narrador omnisciente.

Todo ello subraya que, más allá de que Coetzee se propusiera o no trazar un retrato de sí mismo conforme a la verdad de su recuerdo, lo que esos tres libros autobiográficos ponen en juego es una verdad de índole estética, a diferencia de una autobiografía convencional, en la que lo principal es la descripción equilibrada y fidedigna de los distintos acontecimientos que componen una vida concreta. Como señala Juan Villoro en su ensayo «El diario como forma narrativa», «los libros de memorias construyen un personaje más o menos lógico; nadie narra su vida entera desde la sorpresa, el malentendido, la confusión o la perplejidad».[2] Así pues, por utilizar las mismas palabras que Coetzee emplea hablando de Sebald, frente a lo prosaico de una autobiografía, que está siempre constreñida, limitada, por esa lógica de la que habla Villoro, él busca desplazarse al reino de lo imaginativo. Es decir, de la ficción.

Resumiendo: aunque *Infancia*, *Juventud* y *Verano* estén modelados sobre material real y, como decía, puedan constituir un autorretrato de Coetzee, los mimbres con los que están construidos son los de la ficción.

En un ensayo reciente*, Sombrero y Mississippi*, mi amigo Ray Loriga vuelve a señalar la naturaleza última de la ficción: su capacidad de representación. Según una imagen que Loriga toma prestada de Von Kleist, la ficción es como un teatrillo de marionetas. Naturalmente nadie pretende que las marionetas puedan suplantar en la imaginación del espectador a personajes reales ni que los cambiantes decorados de cartón ante los que se desarrolla el drama hagan lo propio con el mundo, pero, si todos los elementos integrantes de la obra, desde las marionetas y los decorados hasta los efectos y los diálogos, y por

supuesto el drama mismo, han sido seleccionados y barajados con tino, afinados y reducidos a la escala conveniente para la finalidad en pos de la que fueron concebidos, su capacidad de representación será mayor que la que consiguen géneros literarios más pegados a la realidad. Las tormentas parecerán efectivamente tormentas.

La palabra clave es reducción. Frente al ensayo o a la exposición razonada de los hitos de una vida, que aspiran a incluir la mayor cantidad de hechos y argumentos en consideración, la ficción opera reduciendo. Un memorialista tradicional incluirá fechas, incluirá genealogías, incluirá una nómina extensa de personajes, incluirá prolijas descripciones ambientales y, sobre todo, incluirá una relación de causalidad más o menos explícita, la lógica a la que se refería Villoro. A un memorialista a la manera de Coetzee –lo sea o no en un sentido estricto– le es suficiente presentarse a sí mismo con la misma economía con que se presentan la mayoría de los personajes de ficción. Reducir para proyectar una imagen amplificada. En esa rara alquimia reside la magia de la ficción.

Se equivocan quienes piensan que el reino de la ficción es la invención. El reino de la ficción es la imaginación, pues es esta la que produce el vuelo de una metáfora exacta, la que selecciona y reduce y luego combina en el teatro de marionetas. El escritor de ficción puede operar sobre material inventado o sobre material real. No hay mucha diferencia. De hecho, si nos ponemos estrictos, la ficción pura no existe, ya que todo material inventado necesita de la realidad como sustancia nutriente. En el otro extremo podemos afirmar que no existe relato que no contenga una dosis de ficción, ya que resulta imposible abarcar la realidad en toda su complejidad. Como dice Javier Cercas en el prólogo de su libro *Relatos reales*: «En rigor un relato real es apenas concebible, porque todo relato, lo quiera o no, comporta un grado variable de invención; o dicho de otro modo: es imposible transcribir verbalmente la realidad sin traicionarla».[3] No hace falta citar a Wittgenstein. Es de sentido común.

Por otra parte, una narración, da igual sobre lo que verse, necesita para ser leída mantener una apariencia de realidad, y ni un relato por el hecho de ser real tiene garantizado que nos lo parezca ni una ficción por el hecho de serlo estará condenada a provocar la suspicacia del lector.

Si comienzo un texto de la siguiente forma: *Me llamo Marcos Giralt Torrente. Este podría ser un texto de ficción, pero no va a serlo. Escribiré sobre mí*, estaré sentando las bases, en apariencia, para un texto de no ficción. Ahora bien, ¿qué le garantiza al lector que efectivamente será así, que todo lo que a continuación yo escriba y él lea será de verdad autobiográfico?

Podría, por ejemplo, escribir:

Hace un momento he dejado a mi hijo dormido y he bajado a la cocina a escribir esto que aún no sé qué será. He estado acariciándolo.

Mi hijo tiene quince meses. No anda. Hace dos días se soltó de mi mano y caminó tres pasos sin ayuda pero no lo ha vuelto a repetir.

Tampoco habla. Dice mucho «agua», dice «papá» y «mamá», dice «hola», dice algo parecido a «abuela» y tiene unas cuantas sílabas, como «dan», como «pe», como «te», con las que se refiere a distintas cosas. «Dan» quiere decir pan, pero también puerta, «pe» puede ser chupete pero también un vaso, «te» puede ser una postal con el famoso busto de Nefertiti pero también cualquier foto enmarcada.

Aún no me he acostumbrado a él. No sé si los muchos miedos que ha traído a mi vida son cosa momentánea o me acompañarán siempre.

Hace un momento, oyendo su respiración a mi lado, he vuelto a hacer recuento de ellos.

Temo morir demasiado pronto. Dejarlo huérfano, marcar dramáticamente su maduración, convertirme en una pesada carga, una incógnita dolorosa. Temo no estar cuando me necesite y, en la misma medida, temo estar y no saber hacerlo.

Todos los padres sienten lo mismo, supongo. Un hijo te pone frente a ti mismo, ante todo lo que pasas la vida tratando de ocultarte.

Me engañé, naturalmente que lo hice, mientras aún no había nacido. Tracé planes. Hice proyecciones, pero al cabo del tiempo lo único que he conseguido es sentirme más desnudo que nunca.

El mismo impostor de siempre, sin los resabios con los que por el camino perfeccioné mi camuflaje.

Desde hace quince meses he vivido, de la mañana a la noche, con mi hijo. Han sido muy pocos los ratos que hemos estado alejados, pero soy el mismo.

Con más temores. Con un hijo.

Cada cigarrillo es una traición, cada latido anómalo una razón de alarma. Cada plástico tirado en el suelo, cada zafiedad, cada suceso trágico... Los nubarrones que se ciernen sobre el mundo son más negros desde que él lo habita por la sencilla razón de que este mundo imperfecto ya le pertenece más que a mí.

El mismo texto funcionaría igual si no estuviera precedido por la advertencia de que sería yo el narrador y no una voz de ficción. ¿Basta la advertencia, y no traicionar el tono que instaura, para convencer de la sinceridad del propósito enunciado? Y al revés: ¿bastaría poner otro nombre, un nombre inventado, para que el lector asuma sin suspicacia que lo que está leyendo es enteramente ficción?

Desde Borges resulta redundante hablar de espejos y de laberintos.

Pero ¿qué es la historia del arte sino un colmado de espejos que en su despliegue de reflejos engañosos configura una suerte de ilusorio

laberinto?

Pero ¿quiénes somos nosotros? ¿Dónde estamos?

¿Qué es una vida? Quienes profieren soflamas e intentan legislar cuál debe ser el camino a seguir en cada época quizá engañen a unos pocos, pero sobre todo se engañan a sí mismos si mientras tanto olvidan que la literatura es, antes que nada, un niño que duerme a nuestro lado.

El Estado Mental, 2010

27 DE SEPTIEMBRE DE 2010

Amanezco, con dolor de hombro, a las cuatro y media de la mañana, y no puedo volver a conciliar el sueño. J duerme a mi lado. En otra época, con un libro avanzado, me habría lanzado sobre el ordenador, pero en estos largos días de septiembre en que aún queda lejos la rutina de la escritura, me doy por satisfecho poniendo orden en los papeles de mi mesa. Algo es algo. A las ocho vuelvo a meterme en la cama por poco tiempo, hasta que J despierta. Desde que nació, todo gira alrededor de él. Después de una semana de convalecencia de su primera gripe, hoy toca la vuelta a la guardería. Lo entretengo durante un rato jugando en el salón, desayuna, lo visto y salimos a la calle. Tenemos tiempo, de modo que lo llevo a pie. Infantas hacia arriba, luego San Onofre, Puebla, Pez y un trecho de San Bernardo antes de llegar a la plaza de las Comendadoras, calles viejas de un Madrid que se desgajó de su centro con la construcción de la Gran Vía. J está aún adormilado, no hace ninguno de sus juegos habituales cuando va en el carrito. No se quita los zapatos ni apenas protesta. Hasta que llegamos al convento reciclado en guardería y lo dejo en los brazos de la parvulista no parece adivinar lo que se le viene encima. Entonces, llora con la boca abierta mostrándome las dos muelas inferiores que le han salido últimamente. Me siento mal, intento hacerle una carantoña consoladora, pero lo apartan de mi lado y salgo con prisa de aprovechar las tres horas de que dispongo. Durante casi toda mi vida adulta, la libertad residía en hacer cualquier cosa que me apartara de las obligaciones cotidianas. Desde que soy padre, se reduce a tratar de ponerme al día en ellas. La paradoja es que nunca llevé una vida tan ordenada. El orden, sin embargo, no es mío. No nace de mis ritmos ni necesidades sino de las de J. Otra paradoja es que a esa evidencia no la acompaña la sensación de pérdida de tiempo. No hago ni una cuarta parte de lo que debería pero no creo perder el tiempo. De hecho, si dispusiera de recursos para permitírmelo, si no supiera que la mala conciencia acabaría alcanzándome, no me importaría llevar indefinidamente esta vida. Escribir a veces, leer a veces. Sin prisas ni metas concretas.

Hoy, un mes más tarde de lo previsto, me propongo empezar a acondicionar el despacho que me he procurado fuera de casa para trabajar en cuanto J esté más hecho a la guardería y los tiempos de L y míos estén mejor reglados. Tomo medidas de la pared donde instalaré

una estantería, compro el material necesario, y, antes de darme cuenta, consumidas mis tres horas, estoy de nuevo en la guardería. El trayecto a casa, que volvemos a realizar a pie, es algo más accidentado que el de la mañana. Por tres veces, ante sus lloros insistentes, debo sacar a J del carrito y acarrearlo durante unos metros. En casa estará nuestra asistenta y podrá encargarse de él mientras yo hago la comida. Prefiero ese reparto antes que el inverso. Mientras cocino puedo abstraerme, mi única droga.

L tarda en llegar, el lunes es el día de la semana que más horas de clase imparte. Estoy impaciente y, aunque no lo sepa, J también lo está. Se despereza de alegría cuando al fin su madre aparece. Después de comer y de que los dos se retiren a hacer la siesta, me tumbo en un sofá y leo desordenadamente. Leo un cuento de Ishiguro, de su libro *Nocturnos*. Llevo pocos, pero no comparto el entusiasmo de algunos amigos. Me gusta la atmósfera, el sutil hilo común entre ellos, pero por momentos me parecen demasiado artificiosos, con la maquinaria demasiado visible. Leo unas páginas de las memorias de James Salter, las relativas a sus años como piloto de caza en la guerra de Corea; leo el comienzo de un librito de Vila-Matas*, Perder teorías*, y vuelvo a leer un artículo, que recorté del periódico del domingo, sobre un editor italiano que ha tenido la debilidad de publicar con su nombre, y apenas modificados*, La tarde de un escritor*, de Handke, *El animal moribundo*, de Philip Roth, y varios libros más de género diverso y autor siempre notable. La historia no puede resultarme más estimulante, como por lo general me lo parecen las de todo impostor. Desconozco si es un sentimiento universal o se debe a mi secreto temor de pertenecer a esa misteriosa estirpe. Supongo que la noticia será profusamente comentada, pero por lo pronto plantea varias cuestiones. La más evidente: ¿cómo es posible que nadie se diera cuenta antes? Lo de menos, en cierto modo, es que los autores robados fueran tan conocidos. Ni es posible haberlo leído todo ni la memoria es infalible. Lo chocante es que la disparidad de estilos y de temáticas de los libros a los que ponía su firma no levantara ninguna suspicacia. Y, ya que a nadie le extrañó que una misma persona tuviera tan diferentes registros, ¿cómo es que no se le reconoció el genio? Esos mismos reseñistas que dejaron de lado los libros firmados por el editor e ingeniero italiano, de haberlos reseñado con su auténtica autoría, seguramente los habrían llenado de elogios. Pero, sobre todo, una vez más me sorprende la loca pulsión del impostor, su vivir de espaldas al hecho casi seguro de que tarde o temprano será desenmascarado. Y me sorprende en especial la de este editor e ingeniero italiano. Puedo entender a quien lleva dos vidas, a quien suplanta a alguien así como a quien miente sobre su pasado. Les es posible engañarse con la ilusión de no dejar pistas y evitar, por tanto, ser descubiertos. Sin embargo,

¿hay mayor rastro que firmar y publicar los libros de otro? Pistas indelebles, eternamente expuestas al escrutinio. ¿Y por qué? Por la vanidad de ser autor. Vanidad, por lo demás, que, por su misma naturaleza, pediría no apropiarse de cualquier libro. Quería apuntar alto el ingeniero y editor italiano, y, apuntando alto, multiplicó sus probabilidades de ser descubierto.

L y J se despiertan a las seis. Íbamos a ir los tres juntos al parque de la Villa de París, pero L me nota fatigado y sugiere que me quede en casa y que los recoja una hora más tarde. Se trata de un regalo inesperado. Durante ese tiempo no hago nada: dormito, enciendo el televisor, lo apago, meriendo... Cuando llego al parque hora y pico después, J deambula entre los niños, vigilado por su madre. Me siento junto a ella y paso mi brazo en torno a su cintura. Es un gesto acorde con la dicha que siento. Nada me llena como instantes así. Y a la vez también es un gesto con el que trato de afianzarme y buscar sostén para apartar los malos pensamientos. Imaginar todo lo que le queda por aprender a J, los años que pasarán antes de que pueda valerse por sí mismo, me inunda de temor. ¿Y si falto antes de lo debido? Es la herencia, supongo, de haber visto morir a mi padre. Uno debería ser padre entre los veinte y los treinta, antes de conocer la muerte de primera mano.

La noche llega mientras regresamos a casa, tras entrar en una tienda y comprar quesos para la cena de L y mía. Antes de dos horas (los rituales del baño y la cena cumplidos), J está dormido; tres horas después lo acompaña su madre. La misma cadencia, casi idéntica, de todas las noches. Solo, con el fantasma del insomnio rondándome, me siento a la mesa y escribo de corrido mi 27 de septiembre de 2010. Las fuerzas me llegan hasta aquí. Mañana leeré y corregiré lo escrito. A esta misma hora en la que mi familia duerme.

En Esmeralda Berbel (ed.), *27 de septiembre. Un día en la vida de los hombres*,
Carena, Barcelona, 2011

ALGÚN DÍA SERÉ RECUERDO

Algún día seré recuerdo. Como todas las frases redondas, esta que acabo de alumbrar no lo es del todo; olvida que apenas más lejano será el día en que no quede huella de mí. Desde que fui padre, he sido de forma progresiva consciente de lo primero y he olvidado lo segundo con suma facilidad. Cuando alguien falta, deja tras de sí un manojo de recuerdos. Nunca son, sin embargo, tan comprometidos los recuerdos como los que guarda un hijo acerca de su padre. La razón es que en ellos reside el relato de la relación entre ambos.

Otra cosa que me ha dado la paternidad es que nunca había calibrado tanto las consecuencias de mis acciones. Fabrico recuerdos futuros, y no solo pretendo que me favorezcan: también quiero que, si no totalmente ejemplares, por lo menos no pueda inferirse de ellos una enseñanza negativa.

Pero qué es una enseñanza negativa, me pregunto. ¿Aquella que contradice las reglas de la ética y las más difusas del sentido común, o aquella que asienta debilidades que lamentaremos en el combate en que a menudo se convierte la vida?

Yo fui un gallina durante toda mi infancia y creo que, más allá de que supiera enfrentarme con valor a circunstancias difíciles, lo seguí siendo en mi juventud y aún lo soy ahora, entrada la madurez. Por lo general soy reactivo a los conflictos, no me gusta tener enemigos. Con el fin de dejar las cosas en paz, muy pocas veces, incluso ante un insulto grave, he pedido una reparación o he privado a mi antagonista de una salida airosa. Tardo en subir al ring, pero, si además el peligro de sufrir un castigo es real, si el enfrentamiento puede degenerar hasta que me peguen, hago cuanto esté en mi mano para evitarlo. A decir verdad, desconozco de dónde proviene mi rechazo cerval al escarmiento físico, tal vez no sea sino el reverso de mi necesidad de aprobación, de gustar, de que me quieran. El hecho es que mi miedo a la pelea ha sido una constante frente a la que mi orgullo, no pequeño, ha sido obstinadamente incapaz de rebelarse. Da igual cuán injusto fuera el atropello que se cometiera sobre mí. La ofensa me encendía con una ira y una impotencia tan duraderas que, horas después del agravio, todavía sentía la comezón en las orejas, pero rara vez me llevaba a soltar un puñetazo sobre la mesa o a aceptar con todas sus consecuencias el reto.

Conservo varias anécdotas vergonzosas a ese respecto: la tarde en

que, jugando en el jardín vecinal, un niño mayor que yo me escupió a la cara y solo acerté a escapar para contárselo a mi padre, y tratar de que él cobrase la venganza por mí; la mañana en que, perseguidos por una jauría de mozos del pueblo donde veraneábamos, mi primo y yo nos refugiamos en casa, bajamos las persianas y ofrecimos dinero a uno de los cabecillas para que fuera en busca de mi madre; la madrugada, ya universitario, en la que fui asaltado por dos chicos de mi edad que buscaban dinero para seguir la fiesta nocturna, y no solo les di todo lo que llevaba, sino que, al encontrarlos días después en compañía de unos conocidos, no fui capaz de denunciarlos ni de reclamarles lo que era mío...

No hay culpables concretos de mi falta de agallas, como no creo que los haya de mi necesidad de aprobación, de gustar, de que me quieran. No se trata de un rasgo hereditario, ya que los varones más cercanos de mi familia, mi padre y mis dos tíos maternos, me consta que tuvieron otros defectos pero no ese. Es seguro que vino en el mismo paquete que mi casi olvidada timidez o que mi inseguridad todavía vigente, y es probable, por eso, que esté relacionado con el sentimiento de ser distinto que me persiguió durante la infancia en aquel Madrid cutre de los años setenta en el que crecí sin hermanos, con un padre intermitente y una madre tan moderna y guapa que hacía imposible, como yo habría deseado, pasar inadvertido.

Mi afán por la invisibilidad, reconvertido en excesiva prudencia, ha sido en algunos casos ventajoso, no diré que no: además de evitarme peleas, me ha mantenido a resguardo de peligros de los cuales amigos más atrevidos no se libraron. Ninguno de mis profesores me habría definido como un *niño bueno*. No destaqué en los estudios, no era dócil, tenía tendencia a ensimismarme y, con la complicidad de mi madre, falté a clase más de lo recomendable. Sin embargo, mi espíritu libertario siempre se detuvo allí donde se ponía en juego mi supervivencia. Conocí las drogas, pero de unas fui visitador ocasional, y de otras, en las que reincidí, no dejé que me atraparan; tuve tesón para acabar mis estudios sin dejarme tentar por seductores atajos de incierto final... A cambio, mis pasos han sido más o menos previsibles, y seguramente me he privado de no pocas regalías desdeñando oportunidades que habrían requerido un carácter más intrépido. No obstante, como lo que dejé pasar no es mesurable sino mera sospecha, no ha lugar a lamentaciones. Lo molesto ha sido soportar las incansables monsergas de quienes, ante el precipicio, sí se atrevían a dar el paso que yo no daba. Me refiero a aquellos que me vieron rehuir la pelea y perdonar ultrajes que ellos no habrían perdonado o que decían que no perdonarían.

El mundo está lleno de gente dispuesta a sacar los puños, y, siendo sincero, no estoy seguro de que no haya circunstancias en que sacarlos

sea imperativo. Esa es la expresión exacta: no estoy seguro, y es que tampoco lo estoy de no haber actuado bien en todas las ocasiones en que me tragué el orgullo y sentí el ardor de la humillación en las orejas.

Hace poco tuve la vanidad de querer que mi hijo de tres años aprendiera lo que yo, con cuarenta y cuatro, no he aprendido. Una tarde de la última primavera regresó a casa alterado porque dos niños algo mayores le habían disparado con pistolas de agua en el parque al que su madre y yo solemos llevarlo después de la guardería. Al parecer, le habían vaciado una de las pistolas en la cara, había llorado y se había quedado tan desolado por la inexplicable afrenta que su madre no había encontrado otra manera de distraerlo que arrastrarlo a una tienda para comprarle una pistola de agua. Cuando él y mi mujer me relataron en casa lo sucedido, la obsesión de mi hijo era regresar al parque en busca de revancha, y, aunque a la mañana siguiente su propósito se había diluido, yo mismo se lo recordé por la tarde aguardándolo a las puertas de la guardería con la pistola. Tuvimos la suerte dudosa de encontrar en el parque a los mismos niños que lo habían mojado, y, alentado por mi intimidante presencia, mi hijo los bañó con una dosis equivalente de agua a la que él había recibido el día anterior. Le enseñé a decir frases como «no te pases ni un pelo», y confieso que volví a casa animado y orgulloso por la lección dada.

Por uno de esos azares que nos hacen sospechar erradamente que no hay nada casual en la realidad, que todo lo que vivimos forma parte de un relato de carácter moral, el mismo día en que mi hijo puso a raya con su pistola a dos niños poco mayores que él, obtuve yo mi propia lección. La forma en que me fue impartida merece que me detenga un tanto.

Fue horas después en una multitudinaria fiesta literaria con motivo de la Feria del Libro de Madrid. Había ido por bebida para mí y mis acompañantes a una de las atiborradas barras del local donde se celebraba, y, en el trayecto de vuelta, al asumir que mis manos no daban abasto y que un empujón podía provocar un engorroso accidente, dejé en una mesa alta dos de las cuatro copas que cargaba con idea de volver a recogerlas cuando entregara las otras. Pues bien, en el momento en el que, tras depositarlas, me giraba para proseguir mi camino, ocurrió lo que había temido: me tropecé con un tipo que venía en dirección contraria. La culpa no fue ni suya ni mía, en todo caso de los dos, y, además, conseguí sujetar los vidrios y controlar su balanceo lo suficiente para que solo se derramaran unas gotas del líquido. Fueron tan pocas que ni me habría enterado, de no ser porque el tipo que colisionó conmigo, y al que pedí disculpas pese a no estar claro de quién era la falta, se quejó agriamente de que le hubiera manchado la americana y me pidió que le pagara el tinte. Ante tan

insólita demanda, no pude por menos de pensar que bromeaba y me reí, cosa que multiplicó su enfado. En décimas de segundo la cosa se puso seria, pero logré sobreponerme y, lo más calmosamente que pude, le contesté que no se lo pagaría, que la culpa había sido de los dos, y aún apostillé que no llevaba dinero, lo cual era verdad. El energúmeno (porque a esas alturas no había duda de que lo era) me espetó entonces: «¿Me estás diciendo que un Premio Nacional no lleva dinero?». Desconcertado, incrédulo, desconfiando de que su actuación no obedeciera a una perversa broma, perseveré en mi negativa, y ese fue el momento en el cual propinó un rotundo manotazo a una de las copas que todavía llevaba conmigo, haciendo que saliera despedida y, tras volcarse en el aire y derramarse sobre mí, se estrellara contra una pared a mi espalda. Que el muy bestia no se arrepintió ni un segundo de su desmedida violencia lo demuestra la frase que profirió enseguida: «O me das veinte euros para el tinte o te doy dos hostias».

No voy a extenderme más. El espacio para este artículo se acaba y el final se adivina: le di los veinte euros. Fui en busca de un préstamo y se los entregué. Era bajo y no precisamente atlético, rondaba los cincuenta años y, estando los dos preparados para la lucha y con un árbitro que velara por su limpieza, me habría sido fácil propinarle una tunda. Pero esa noche él contaba con la ventaja de los locos. ¿Qué sucedía si en otro arrebato me rompía un vaso en la cara o sacaba una navaja? ¿Merecía la pena arriesgarse? La línea que nos separa de la tragedia a menudo es tan fina que puede cruzarse en un instante. Esa será una de las primeras enseñanzas que dé a mi hijo en cuanto pueda entenderla.

Ninguno de esos pensamientos lo tuve, sin embargo, entonces. Me asaltaron después, cuando entre los amigos a los que conté el incidente surgieron, cómo no, los arrojados, los valientes.

Clarín, verano de 2012

ARENAS MOVEDIZAS

Desde hace dos años trabajo fuera de casa, en un local donde guardo los cuadros de mi padre muerto. El espacio es escaso y la mesa plegable, para poder retirarla en el caso de que necesite sacar uno de los lienzos, pero lo prefiero porque me mantiene a salvo de interrupciones. No así del recuerdo de mi padre, que es omnipresente. En los días malos maldigo el rastro físico que dejan los pintores y me congratulo, rencoroso, del mío más liviano que legaré a mi hijo; en los buenos, al final de cada frase, me acecha la culpa por no haber conseguido la exposición retrospectiva que, creo, él se merecería.

Eso me sucede ahora, en diciembre de 2013. También me sucede que la felicidad más grande que experimento me la proporciona mi hijo de cuatro años, y sin embargo no hay un solo momento en que, si lo pienso, no me aterrorice su futuro y sienta un difuso remordimiento por haberlo traído a este mundo que se me antoja peor que aquel en el que nací.

La alegría es la hermana inseparable de la tristeza, el optimismo no se concibe sin su compañero el pesimismo, y la esperanza se conjuga a la par que la desesperanza. Nacemos, morimos, y entre medias suceden montones de cosas extrañas que no son fáciles de clasificar porque enseguida algo nuevo viene a contradecirlas.

Crecí en un entorno artístico. Los amigos de mis padres eran pintores, escritores, directores de cine..., y mi infancia fue la de un niño tímido que se sentía más cómodo con los adultos que con sus compañeros de colegio. Esos adultos me alababan, decían de mí que era inteligente, y mi madre me lo repetía con orgullo, pero yo sentía la farsa escondida en sus halagos, pues lo cierto es que no abría la boca. En consecuencia, me ejercité en el silencio.

Tener tantos escritores al alcance me libró de tener que luchar para defender mi vocación, pero no fue imitarlos lo que me hizo escritor, sino los sentimientos encontrados, la duda, las arenas movedizas en la cotidianeidad... Prefería escuchar, observar, y acabé por darme cuenta –la lectura era ya mi anclaje más sólido– de que la escritura fija la deriva fugaz del pensamiento y solo mediante ella es posible imponer un orden espectral a la realidad: tramar historias donde todo cabe, reconciliar lo diverso, explicar lo inexplicable.

Revista Arcadia, invierno de 2014

CRUCIGRAMA

Durante una larga época de mi vida la noche era el territorio en el que me dedicaba a preparar meticulosamente mi muerte. Lo hacía con tan radiante ahínco que la mañana no representaba otra cosa que el tiempo de la recogida.

Entre las tres y las cinco, la mujer del pelo rojo rodea al menos siete veces el árbol en el que ha apoyado sus enseres de nómada. La calle, demasiado iluminada, me recibe con frío. Un vagabundo duerme sobre un lecho de cartones en el pasadizo que conduce a la plaza escalonada donde una fuente de granito le disputa el protagonismo a la estatua arrinconada de un héroe antiguo. Su cabeza, como el cuerpo, está tapada por un edredón casi blanco. Un poco más allá, en el último tramo de escalones, se abrazan dos veinteañeros. Paso a su lado, sin suscitarles una mirada de curiosidad, en el instante en el que un hombre embozado en las solapas de un largo abrigo surge de un portal tirando de una maleta con ruedas. Durante un tiempo, en el local vecino hubo un *night club* con un papagayo vivo.

Entre las tres y las cinco, un chico de pelo rizado con aretes en las orejas baja la persiana metálica de un bar. Tres de sus últimos clientes remolonean en las cercanías. Se despiden o dudan hacia qué grumosa barra encaminarse, y entretanto una chica solitaria pasa apresurada a su lado. Las mujeres caminan de noche con pasos asustadizos, los autobuses con destino al extrarradio no esperan, las responsabilidades del día empiezan con el primer aliento de la madrugada. Pensamientos insulsos que cesan cuando un coche al que no he oído aproximarse derrama al pasar la voz de John Lennon en «Stand by Me»: «If the sky that we look upon, should tumble and fall, or the mountain should crumble to the sea...».

Qué cielo, qué montaña, por qué han de caerse... ¿A qué hora regresa al hostal, tras su extenuante noche de Navidad, la pareja de «Los muertos»? ¿Qué retenemos de los libros leídos, de la furia de algunas noches, de las risas, los besos, los colegios y las personas a quienes tratamos? ¿Adónde se dirigía el conductor que escuchaba a Lennon? No todo cabe en una lista: los conductores, los pedazos de canciones, las chicas apresuradas. Un viaje en ascensor no nos lleva más lejos. Las alfombrillas de baño retienen la huella húmeda de quienes somos, no de quienes fuimos. Esta tarde, en su casa, mientras su marido y yo comíamos una pizza telefónica, mi tía dibujaba en el

aire crucigramas dementes que contenían el eco de palabras olvidadas.

Catálogo de la exposición de Eugenio Ampudia
Sostener el infinito en la palma de la mano,
Sala Alcalá 31, otoño de 2018

PROPÓSITOS QUE ESCONDEN MIEDOS

Cuando mi hijo, que está a punto de cumplir seis años, todavía no sabía andar y lo llevaba para solearse a los parques, me sorprendía el contraste entre los arrumacos que los bebés reciben y la desgana con la que a menudo son tratados los niños apenas un poco mayores. ¿Es que acaso no late la misma vida en el ser que se esconde en el interior de un moisés que en aquel que corre tras un balón? Preguntas así de rimbombantes distraían mis soliloquios mientras pasaba el día en un estado exacerbado de la sensibilidad que me impedía soportar cualquier género de violencia, también la cinematográfica, ya fuera sobre una persona o sobre un escarabajo.

La primera vez, sin embargo, que avasallaron a mi hijo tuve que contenerme para no estampar a su antagonista contra el tobogán. Muchas veces fui antipático de gesto y de palabra con atónitos colegiales que le habían hecho algún desaire, y en una ocasión me permití animarlo a descargar el depósito de una escopeta de agua en la cara de dos niños mayores que lo habían mojado el día anterior. Por una rara coincidencia ese mismo día horas después recibí la lección de ser humillado por un energúmeno que intentó sin éxito ponerme en la tesitura de defenderme de su demencia con los puños. Precisamente fue pensar en mi hijo lo que me llevó a refrenarme. Desde entonces he moderado mi ímpetu y, si bien mi obsesión por enseñarle a plantar cara a los matones de su colegio no ha disminuido, por lo menos intento transmitirle que lo valiente a veces es mostrarse cobarde y que nunca hay que ponerse en riesgo de perder la vida ni de arrebatársela a otro.

Ser padre obliga a discriminar entre enseñanzas que son objetivamente buenas y otras que solo encubren carencias propias. Forzando a mi hijo a responder a las provocaciones intentaba corregir en él lo que, sentía, era un problema personal. A la inversa, por mero egoísmo, he callado información que enriquecería su conocimiento acerca de mí con el único propósito de no abrirle puertas que harían mi vida menos cómoda. Ni sabe que en el pasado hice alpinismo ni sabe que a su edad tenía bastantes más animales que la tortuga que concedí regalarle la última Navidad.

Hace un año mi hijo todavía pensaba que en los hormigueros había médicos y hospitales para las hormigas enfermas. Hoy no creo que lo piense. Crecer significa, entre otras cosas, adiestrarse en las crueldades

de la vida. Aunque todavía no sabe muy bien de dónde sale el dinero ni cómo se gana, sí sabe ya que hay gente que lo posee y gente que no. Sabe la teoría pero desconoce sus implicaciones. Simplemente no las puede imaginar. Paliar su ignorancia a ese respecto es una de las tareas que tengo por delante. Me pregunto cómo hacer para que la aspereza no le ocasione un desafecto duradero. Cuando yo crecí existía la convicción general de que el mundo evolucionaba poco a poco a mejor. Hoy esa convicción ha desaparecido o se encuentra muy mermada. El relato es, pues, mucho más difícil.

En asuntos prosaicos mis dudas no son acuciantes. Basta, diría, con hacer uso del sentido común.

Nunca he entendido a los padres que parecen tener esta vida en tanto aprecio que se conforman con darla sin aceptar luego las responsabilidades, como no entiendo a esas familias en las que los adultos cenan lenguado y los niños gallo o pescadilla. Me desagradan por igual quienes regalan a sus hijos argumentos para convertirse en déspotas. He visto veinteañeros que se hacen cocinar guisos especiales por sus esclavizadas madres. En mi casa comemos todos lo mismo –lo de la bebida, naturalmente, es otro asunto–. Cocino yo, y he empezado a instruir a mi hijo en ello por la sencilla razón de que encuentro tan descabellado no saber cocinar como no saber cepillarse los dientes; él, por su parte, está tan acostumbrado a saberme a cargo de la alimentación que hace no mucho descubrí que había adquirido el convencimiento de que esta dependía en todas las casas de los hombres. Sacarle del error no fue fácil.

Parecidos principios sigo con respecto a la ropa: ni lo visto de dibujo animado ni de catequista dominguero ni de zarrapastroso. Le compro ropa similar a la mía y asunto concluido. Padecí tanto el afán de mi madre en fiscalizar mi modo de vestir hasta más allá de la adolescencia que le permito, eso sí, combinarla como prefiera. Estimular su propio criterio, reforzando su autoestima, es uno de mis objetivos principales.

Otra de mis preocupaciones es evitar incurrir en un doble rasero. Si yo me doy algún que otro atracón de chocolate, ¿cómo prohibirle a él que coma de vez en cuando gominolas? Si yo veo películas, ¿cómo impedirle a él que las vea? Si yo tengo maquinitas, como tabletas y ordenadores, ¿cómo privarle a él de ellas? Educar hoy en día a un niño en la indigencia tecnológica no tiene sentido. Mejor es que viva con naturalidad y moderación todo lo que hay a su alcance que despertar con su ausencia un ansia desmedida.

Pero sobre todo intento enseñarle a mirar, a fijarse en los detalles, a no ser prejuicioso, a no conformarse, a dudar... Las líneas de este artículo resultan escasas para dar cuenta de todos mis propósitos porque estos no esconden otra cosa que mi profundo amor y mis

muchos miedos.

Hace poco mi hijo, que hasta ahora quería ser de mayor piloto de naves espaciales, me dijo que lo había pensado mejor y que prefería ser inventor de robots para así no tener que ausentarse demasiado de casa. Días antes habíamos estado en el cumpleaños de uno de sus amigos. Descubrir que sus padres, modernos profesionales de vida miserable, no concebían para su hijo un futuro distinto del suyo, me dejó perplejo. Ningún niño merece esa resignación.

El País, primavera de 2015

PANDEMIA

I. Ficciones

No es una sensación agradable que tu hijo descubra de pronto que no eres todopoderoso. Yo, que estoy entre los privilegiados para los que vivir no es un drama diario, lo sentí por primera vez el otro día viendo el telediario, en el silencio sorprendido con que el mío recibió la noticia de que había políticos infectados a los que se estaba haciendo la prueba que a nosotros se nos había negado. Hace poco más de tres semanas, enfermó de una fuerte gripe junto a seis niños de su clase y la profesora de matemáticas. Hasta una semana después, cuando caímos mi mujer y yo, no se me ocurrió que el hecho de que estudiara en un colegio italiano aportaba razones no tan remotas para la inquietud. No se tuvieron en cuenta porque no habíamos estado en China ni en Italia y eran los tiempos en los que todavía se negaba el contagio local. Sigo sin saber si mis sospechas eran fundadas a pesar de que entretanto mi madre, de ochenta y un años, también ha enfermado.

La realidad demenciada que estamos viviendo no lo es solamente por el ambiente de película distópica; lo es porque, al menos hasta ahora, ha habido una bifurcación entre los enunciados y lo que de verdad se vivía en la calle. Decían: si sientes síntomas no acudas al hospital, llama a los teléfonos habilitados; y luego resultaba que en esos teléfonos nadie respondía. Advertían: ponte mascarillas para proteger a los otros; y sucede que en las farmacias madrileñas ni hay mascarillas *ni se las espera*. Recomendaban: ante la mínima sospecha, aíslate. Pero cómo hacerlo, nos preguntábamos, si eres un empleado y tu empleador te espera. Los niños van a trabajar telemáticamente con sus profesores, pero resulta que aún hay cerca de noventa mil familias madrileñas para las que quedarse sin comedor escolar es un descalabro, ya que allí sus hijos realizan la comida fuerte del día. ¿Cuántas de ellas tienen ordenador en sus casas?

Desde la declaración de alarma se percibe un esfuerzo por acercar los enunciados a la realidad; sin embargo, seguimos olvidándonos de quienes no pueden quedarse en casa porque no la tienen, y el parte diario de infectados sigue siendo una ficción.

Mi hijo está a punto de cumplir once años y, como todos los niños, estos días está absorbiendo, protegido en su inocencia, cantidades

ingentes de información que por fuerza lo hará menos inocente. Su madre y yo seremos menos poderosos a sus ojos, y eso está bien. Lo fortalecerá. Seguramente el mundo le parecerá algo más hostil y crecer le dé un poco más de miedo. A veces pienso que eso será todo y otras veces, cuando me atrevo a ser optimista, me digo que tal vez esta experiencia haga a toda su generación más solidaria y responsable que las anteriores, menos conformista y proclive a los individualismos inducidos y más consciente de la necesidad de reforzar lo colectivo mediante un pacto social justo. Ha sucedido en otras ocasiones en que la gente común ha tenido que unirse para ganar guerras o sobrevivir a derrotas convulsas. Ejemplos de que no debería ser imposible se advierten estos días en la seriedad concentrada de muchos madrileños, en la entrega de quienes están en primera línea, donde no hay tiempo para enunciados y las palabras significan exactamente lo que necesitan significar.

II. Ministros, comisionistas y vagabundos

Madrid, la ciudad donde vivo, parece desierta. La transitan casi en exclusiva coches de policía, ambulancias y –hasta hoy– fantasmales autobuses urbanos con el único pasaje de su conductor. Apenas hay peatones salvo los privilegiados dueños de perros o los solitarios que acuden a guardar distanciada cola a las puertas de los supermercados. Si desconociéramos las causas, nos regocijaríamos. Es posible escuchar el rumor del agua en las fuentes; el aire ha recuperado su frescor; nadie te roza. La ciudad, toda la ciudad, se muestra de una forma nunca vista: infinitamente menos agresiva, pero también más frágil. Lo más similar –un mero reflejo costumbrista–: ese único minuto de algunas madrugadas de vuelta a casa, cuando el alcohol y las prisas por la mañana incipiente se conjuraban para convertir en demasiado fugaz cualquier epifanía.

Mi barrio, Justicia, está en el centro más centro, y mi casa, a unos pocos metros de la Gran Vía. Hasta hace dos semanas no tenía más que doblar un par de esquinas para toparme allí con una amalgama de coches atascados y de multitudes humanas entrando y saliendo de oficinas, de restaurantes de comida rápida, de cines y de grandes tiendas de multinacionales textiles. Esta mañana he cruzado esa frontera que me aleja de los aledaños de los tres comercios en los que normalmente me aprovisiono, porque, tras varias intentonas fallidas de hacerme con mascarillas protectoras, a través de una app de ayuda mutua vecinal he sabido de una farmacia en la que subsiste un stock agonizante. Adivinaba lo que me encontraría y todos los pensamientos estereotipados que cabía esperar –el decorado vacío, el hormiguero

despoblado– han hecho aparición. Temeroso de ser interceptado por la policía, no me he atrevido a más. He llegado a la farmacia, he pagado por un par de mascarillas seis veces su precio real y he emprendido el regreso más calmado, con el salvoconducto que me proporcionaban.

La mañana era fría pero luminosa, sin nubes, con un sol venturoso que iluminaba hasta el más extravagante rincón. Distinguía cada jardinera, cada banco, cada farola, y, más arriba, cada marquesina, cada ventana, cada cornisa. El espacio se asemejaba a una realidad aumentada en la que los edificios, restituida su escala real, parecían sobredimensionados. Un escenario demasiado grandioso para los pocos enmascarados que lo mancillábamos. En quince minutos de paseo, no creo que me cruzara con más de cuatro. Ensimismados, apresurados, obedientes, con la mirada baja reacia a concederse el privilegio de la curiosidad. Luego, de pronto, he empezado a fijarme en los *homeless*, en los *clochards*, en los vagabundos que han rehuido el confinamiento en el albergue habilitado para ellos. Tampoco eran muchos, los suficientes para que haya llamado mi atención su resiliencia. Quietos en sus oteros, alucinados, con esa indefensión contemplativa de quien concede a los asuntos humanos la misma inexorabilidad que a los fenómenos naturales, me han hecho pensar en estatuas trágicas y de inmediato no he podido evitar sentir que todos lo somos.

El otro día, Alain Touraine decía en una entrevista que lo que más le impresiona del momento actual es el vacío, la ausencia de actores, el desgobierno. Por encima de los ciudadanos no parece haber nadie. Nuestros dirigentes están tan perdidos como nosotros, sin respuesta ante los retos contemporáneos. Lo único que habría hecho esta crisis sanitaria, así como la económica que se avizora, es ponerlo más a la vista. Y con celeridad se suceden los pronósticos. Proliferan en los periódicos, en las televisiones, en las radios, en el interior de las casas repletas. Los pronósticos vagos de quienes sostienen que todo va a cambiar pero no se atreven a señalar cómo, los pronósticos apocalípticos que auguran desgracias sin fin, los pronósticos esperanzados que fantasean con la defunción del neoliberalismo culpable, los pronósticos flemáticos para quienes el drama prometido se diluirá más pronto que tarde en una especie de gigantesco efecto 2000.

Al parecer uno de los principales inconvenientes con los que se están topando los países que intentan en estos días comprar respiradores mecánicos es que la producción proveniente de China la acaparan comisionistas que los retienen para hacer subir su valor. Mientras tanto, el ministro de Finanzas de un país tan civilizado como Holanda, un paraíso fiscal encubierto, nos regaña a españoles e italianos por no haber hecho más con el superávit de los últimos años, olvidándose de que una parte fundamental se fue en pagar los rescates diseñados en la

última crisis para que nuestros bancos no dejaran de bombear los intereses con los que otros financiaban su confort. ¿De quién es el futuro? ¿De ellos o de los miles de sanitarios que arriesgan su salud para salvar la de otros?

III. Por la noche, película

Es raro que todo parezca tan lejano.

Mi hijo se está haciendo mayor. Lo es ya, secretamente, en algunas cosas. Por ejemplo: ha empezado a ser consciente de mis defectos, solo que todavía no se atreve a considerarlos como tales. Me protege.

No se me olvida el día en que volvió a ver a uno de sus amigos. Nos reunimos con él y con su madre en una plaza a medio camino entre su casa y la nuestra. Los niños jugaron un rato y luego comieron un helado mientras la madre de su amigo y yo conversábamos sentados en un banco. Fue una lágrima en medio del mar. Ninguno de los dos protestó cuando llegó la hora de separarse. Creo que lo estaban deseando. El mar éramos nosotros, la rutina extrañamente feliz que habíamos ahormado a lo largo de tres meses.

El despertar tardío; las clases *online*; el almuerzo sosegado; las horas de lectura con las que *compraba* horas de juego con la consola; las conversaciones; los bailes; *Las comarcales*, de Víctor Coyote, que nos llegó en los primeros días y fue la banda sonora con la que nos deslizamos perezosamente en la extrañeza; los memes hilarantes; las horas de terraza; los paseos furtivos de madrugada; las películas... Una cada noche: antiguas, modernas, dramas, comedias. Muchas con niños: *Los cuatrocientos golpes*, *La noche del cazador*, *La piel dura*, *Boyhood*... Y muchas con niños en la Segunda Guerra Mundial. *Esperanza y gloria*, *Adiós, muchachos*, *Juegos prohibidos*, *La primavera de Christine*...

Funcionó. En realidad, fue maravillosamente bien.

Desde entonces no ha pasado tanto. Hemos vivido un insólito fin de curso sin fiestas ni viajes ni notas; videoconferencias emotivas con sus profesoras y una paradoja a cada vuelta. En los parques los padres nos reunimos con mascarillas mientras nuestros hijos se entregan a una alborotada promiscuidad infantil. Poco a poco todo va siendo casi *normal*.

¿Quién se acuerda de la salida verde de la crisis? ¿Quién de introducir una mínima justicia en el reparto del bienestar? ¿Quién de poner coto al envalentonamiento del capitalismo tecnológico, al latrocinio social de empresas aterradoramente gigantes y a su monitorización de nuestras vidas? Al final, nuestro torpe ministro de Cultura va a tener razón: «Primero la vida y después el cine». Estamos otra vez en eso. Es decir, en el combate corto por la vida frente a los

sueños.

La utopía es hoy la mano al viento en los anuncios de coches, la playa coloreada, la cápsula contaminante de café que sin embargo venden como *infinitamente reciclable*. Anoche, una vecina del edificio contiguo me increpó por meter mi bolsa de basura en su cubo. Por la tarde había visto en el telediario a las mujeres de un pueblo casi linchando a cuatro inmigrantes argelinos. En la Zona Franca de Barcelona hay tres mil trabajadores que van a perder su empleo por el cierre de una fábrica, y otros veinte mil, indirectamente relacionados, que probablemente lo pierdan también. Todos necesitan que la rueda gire. Algunos pensamos que después del encierro seguiríamos escuchando el sonido de los pájaros. Tal como Víctor Coyote canta: «Dicen que es tarde, / que nunca es tarde. / Claro que es tarde / es más que tarde». No hace falta ponerse el casco de carburo para ver que la caverna es demasiado profunda y las galerías, laberínticas. La historia se mueve a trompicones y aún necesitamos caer muy abajo para que el golpe sea lo suficientemente grande.

El otro día, mientras regresábamos caminando a casa después de pasar horas montados en una bicicleta, mi hijo me cogió de la mano y me preguntó si creía que la vida volvería a ser normal. No preguntó cuándo lo sería, preguntó si volvería a serlo. No estoy seguro de a qué se refería ni por qué lo hizo. Quiero decir: salvo por la anomalía puntual de la mascarilla, el día no había sido distinto de otros igualmente dichosos vividos antes. Tal vez esta constatación le abrió de golpe los ojos a todo lo que aún nos sobra: la espontaneidad refrenada con quienes no forman parte del círculo familiar, el miedo. O tal vez, regresando del ajetreo al confort hogareño, sintió un aguijonazo de duelo por el inexorable desmoronamiento de nuestra ya languideciente rutina de emergencia; las películas, los bailes, las largas comidas cocinadas con mimo, el tiempo concentrado en nosotros, el amor como sostén y refugio. Puede que no sea necesario elegir y que ambos extremos bulleran confundidos en su cabeza, al fin y al cabo los niños aspiran a conciliar alternativas para coger cuanto quieren de cada una. Mi parecer, en cambio, es que echaba de menos su propia inocencia. ¿Volverá a ser la vida normal? Pude responder con un indubitable no, pero por supuesto no lo hice. Acaba de cumplir once años. No estaría bien alimentarlo exclusivamente de hiperrealismo. Le dije que sí, que no se preocupara, que volveríamos a lo que fuera aquello, pero que la normalidad propiamente dicha no existía porque era siempre mejorable.

Esa noche vimos *Johnny Guitar*, el estupendo western de Nicholas Ray en el que dos mujeres de fortísima personalidad se enfrentan a muerte en un drama sin solución: la cabaretera retirada que se ha hecho con un salón de juego en un poblacho ganadero al que

próximamente transformará la llegada del tren en construcción y la mojigata hija de la oligarquía local, atormentada y enamorada en secreto de uno de los dos hombres que compiten por el corazón de su antagonista. Aunque desde el principio queda claro quién de ellas representa la luz y quién la oscuridad, la película está llena de matices. El amor no es solo amor y el odio no es solo odio. Asistimos al viejo conflicto del progreso frente al lastre de quienes rechazan cualquier cambio, pero también a la inquina de los prejuicios y la intolerancia frente a la confianza en la libertad y la posibilidad de redención, al peligro de la masa convertida en turba frente a la defensa de la ley y del raciocinio. Era tarde y estaba cansado por el largo día pedaleando, pero Juan, mi hijo, no pestañeó. Noté que aguardaba impaciente el desenlace y noté que, cuando llegó, no le satisfizo por completo. Perdía el mal, moría su cabecilla, pero la derrota no era tan estrepitosa como habría deseado: sobrevivían huestes capaces de prender algún día la mecha de otra locura. No pronunció palabra hasta que lo condujimos a la cama. Cerró los ojos y, antes de vencerlo el sueño, susurró: «Me gustó más *La noche del cazador*..., solo que esa era un cuento». Fuera de nuestras ventanas, mientras me inclinaba para besarlo, no parecía ocurrir nada.

El País y *Revista de la Universidad de México*,
invierno-primavera-verano de 2020

HOMBRE BLANCO

Hace unas semanas, mi hijo, que tiene doce años, me llamó escritor de pacotilla. No era un juicio literario, ya que por supuesto no ha leído nada de lo que he escrito. Era un dardo con el que se defendía de una torpísima admonición mía. Consumido su tiempo diario pactado de *pantallismo* –consolas, tabletas, móviles–, había intentado inducirlo a leer, se había negado, habíamos discutido y, ante la vehemencia de su rechazo, yo había incurrido en el despropósito de decirle que nunca llegaría a nada si no leía. La expresión «nunca llegarás a nada» sonaba mal en boca de la tía del cuento de Juan Benet titulado así, pero suena peor, supongo, en boca de un padre. Su dardo me dolió porque en infinidad de momentos no dejo de verme tal como me describió.

Tengo cincuenta y tres años. Recibí la primera dosis de mi ciclo de vacunación hace ya un mes. Fui citado por la consejería de sanidad de mi autonomía y acudí a un hospital junto a otros varios cientos de ciudadanos de mi edad. Confieso que aguardaba el acontecimiento con cierta impaciencia. A estas alturas me he sometido a tantos venenos que, si este también lo fuera, solo sería uno más. Sea como sea, la experiencia me resultó entretenida. No me refiero a la vacunación en sí (rápida) ni a sus prolegómenos burocráticos (los justos). Me refiero a la posibilidad que me brindó de observar en la cola previa un grupo relativamente numeroso de mis coetáneos estrictos. No suelo frecuentar las reuniones de antiguos alumnos de las instituciones educativas por las que pasé. Acudí a alguna hace ya bastantes años y solo me sirvió para corroborar una vez más lo poco que cambiamos en lo fundamental y que cuando la vida te separa de alguien, no mediando razones de fuerza mayor, por lo general no hay mucho de lo que lamentarse. También, que la celebración pública de la nostalgia degenera o en autocompasión, o en patéticas regresiones. La nostalgia verdadera, como la melancolía, solo puede ser onanista y resulta de un ejercicio de la imaginación. De jóvenes, somos una promesa y esa promesa nos ilumina o al menos suspende cautelarmente el juicio acerca de nuestras concreciones futuras. De mayores solo hay certezas y estas a menudo parecen tristes. ¿Cómo no entristecerte de que a la chica que te hacía titubear no le hayan ido tan bien las cosas? ¿Cómo no compadecerte de que aquellos a quienes llamaban *pringados* no siempre encuentren la manera de resarcirse de sus acosadores?

Lo que me atrajo de mis coetáneos en la cola de la vacuna es que

desconocía esa promesa que representaron en su pasado. Podía atreverme a imaginarla, pero se trataba de un mero ejercicio especulativo sin contaminación sentimental. Vi a dos individuos vistiendo sendas camisetas de Iron Maiden y a alguien que entretenía el rato leyendo *La montaña mágica* en edición de quiosco. Eso sí fue increíble. Ninguno parecía con prisa, ninguno resoplaba. Había móviles en las manos de muchos, pero no tantos quizá como en una muestra demográfica tomada al azar. Los había convencionalmente vestidos –alguna corbata, algún collar de perlas–, anodinos y desaliñados, fofos y fibrosos, reposados e inquietos... El hecho de que todos vivieran en el centro de la ciudad introducía, por supuesto, un invisible sesgo sociológico. Sin embargo, su principal rasgo en común es que provenían de un mundo extinto. Como yo, quien más y quien menos guardaba recuerdo de la muerte de Franco, de las eufóricas primeras elecciones, de la asonada en el Congreso, del triunfo del PSOE en el 82, de la visita de Reagan, del referéndum de la OTAN y de la transformación de Felipe González de ilusionante político en aquel gatazo de mirada *tontiastuta* con el que lo comparó Sánchez Ferlosio en un famoso artículo, de las lanchas de Greenpeace intentando evitar el lanzamiento de toneles radiactivos en la fosa atlántica, de la hambruna de Etiopía...; recordaba Centroamérica ensangrentada, la perestroika, el golpe de Estado que desintegró la URSS, las dos guerras del Golfo, Yugoslavia, la soberbia petimetra de Aznar, los *hilillos* del Prestige, el 11-M... ¿Cuándo exactamente perdimos la ilusión? No con la covid, desde luego.

Me estremece el encuentro del pobre Samuel con el mal absoluto y que pueda haber quien no se estremezca.[1] Me inquieta que a los niños de hoy se les tome la temperatura antes de entrar en sus colegios con termómetros que parecen pistolas y que quienes los manejan, en lugar de atenuar ese parecido, estiren el brazo apuntando a la frente como si los estuvieran ejecutando.

En el mismo día que escribo esto, un ministro al que se le ocurrió cuestionar la desmesura del consumo y producción cárnica ha sido agriamente contestado desde sectores políticos, empresariales y periodísticos, y finalmente desautorizado por su presidente con la extraña frase de «un chuletón al punto es imbatible». Lo peor de una política convertida en marketing es que los políticos nunca quieren defraudar. Con demasiada frecuencia se sirven de la mentira cuando lo que debieran hacer es pedagogía. Aplíquenselo por igual quienes protestan airados por indultos necesarios como quienes beneficiándose de estos no han tenido una palabra de gratitud o contrición.

¿Íbamos a valorar el sistema público sanitario y a demandar que se invirtiera más en él? El gobierno de Madrid, tras salir contundentemente reforzado en las urnas, externaliza servicios y cierra

durante el verano cuarenta y un centros de salud. ¿Íbamos a ser más responsables? Hace poco, tras el contagio masivo en Mallorca de estudiantes llegados para celebrar el final de curso, padres inflamados protestaron en televisiones y radios contra la cuarentena impuesta a sus hijos calificándola de maltrato. ¿Íbamos a ser más cívicos? Todos los años mi calle se convierte en un pestilente urinario durante las fiestas del Orgullo. Pese a la ausencia de visitantes foráneos, este año ha ido a peor. La municipalidad –apresada en el dilema de consentir sin autorizar– no colocó retretes móviles, y la muchedumbre –se diría que envalentonada por las simplistas proclamas electorales legitimadoras de una visión de la libertad que pone el acento en el capricho individual antes que en la razón colectiva– parecía más insumisa que nunca. Pero no nos extrañemos. A esas chicas y chicos dispuestos a bajarse los pantalones en cualquier sitio, desafiando las protestas de vecinos y conserjes, no les estamos dando nada salvo esa pueril rebeldía.

Ayer vi un documental titulado *La desaparición de mi madre*, donde la ex top model, feminista, profesora de antropología de la moda y activista italiana Benedetta Barzini pronuncia una frase que, pese a su críptico maniqueísmo, me removió: «Quiero irme lo más lejos posible de este hombre blanco que ha devastado el mundo». Es cierto: de no rectificar con decisión, caminamos hacia el colapso. Ni a mí ni a mis coetáneos estrictos nos afectaría demasiado. Sí a nuestros hijos. El mío, que es un niño sensible y más lector en realidad de lo que yo era a su edad, ya lo barrunta. El drama de ser padre es no poder *salvar* ni tan siquiera a tus hijos.

El País, verano de 2021

HACER REAL LO REAL

Cualquier relato, sea de ficción o no, comporta un pacto con el lector, y de la habilidad del escritor para sostenerlo en el tiempo depende que, mientras dure su lectura, el lector lo respete.

Si un narrador sin nombre confiesa aspectos sórdidos o incluso depravados de su vida, en un estilo esquivo, con ecos que sugieren más de lo que dicen, la tentación del lector sería considerarlo ficción. Ahora bien, ¿qué garantiza al lector que su autor no ha adoptado una máscara para hablar en realidad de sí mismo?

Podría, por ejemplo, escribir:

Estoy encerrado en casa intentando escribir un cuento erótico. Hace años escribí uno que con buen criterio mi editor eliminó de mi primer libro. Creo que empezaba así: «La repentina aparición de lo que como una cadencia sonora comenzó a definirse por breves intervalos como el timbre del teléfono sorprendió en los preámbulos del coito a los dos cuerpos tendidos sobre la cama». He olvidado el resto, y eso a pesar de que durante un tiempo lo supe de memoria.

Mi vida ha cambiado mucho desde entonces. Tenía veinticinco años cuando lo escribí y ahora me encamino a los cuarenta y nueve y estoy solo. Vivo con una mujer, pero no es la mía. La mía se fue hace tiempo. No me quejo. Soy yo quien ha construido mi presente.

En esa época, y hasta hace no mucho, tenía una sexualidad depredadora. Trataba de llevarme a la cama prácticamente a toda mujer con la que tenía algún trato, y lo cierto es que casi siempre lo conseguía. Recuerdo de ellas muy poco. Detalles que se han asentado en mi memoria al recurrir a ellos como sostén de mis panzadas onanistas. De una recuerdo la mata amarilla que descubrí en su ano al tomarla por detrás, de otra el pis con que me bañó al ponerse sobre mí en el suelo de su casa, de otra la fuerza de sus piernas al abrazar mi cuello mientras la penetraba sobre una encimera de cocina, de otra el dulce quejido con el que me pedía que le comiera el sexo…

La mujer con la que vivo está ahora mismo en el piso de abajo limpiando el salón que ensucié anoche. Es una mujer algo mayor que yo, a la que hace años no habría ni mirado, pero que ahora, confieso, deseo a veces. En noches como la de ayer, en la que solo dispongo de un bote de helado y una película.

El deseo solo me asalta ya cuando me aproximo al sueño y mi cabeza discurre sola. Afortunadamente en esos momentos la mujer con la que vivo

está en su cuarto y carezco del ímpetu que requeriría ir a su puerta. El resto del día he perdido toda capacidad de sugestionarme. Por eso me cuesta ahora encontrar inspiración. Mi mujer, que me conocía como nadie, me lo decía: Solo puedes escribir sobre tus fantasías. Mi principal fantasía era ella, una fantasía inmaculada a la que solo borracho me atrevía a tocar.

Sigo escribiendo sobre ella, de modo que no hay reproches. Me pregunto, sin embargo, por qué fue necesario perderla para aplacar mi desordenado deseo. ¿Por qué su presencia no logró lo que tan eficazmente ha conseguido su ausencia? Un extraño muro se interpone entre mi interior y la realidad. Cuando imagino al hijo que podríamos haber tenido, no imagino nuestra felicidad con él. Lo imagino cumpliendo por mí con todas las mujeres que ya no tengo a mi disposición. Jóvenes andinas de cuerpos menudos, recias irlandesas de cara pecosa, negras caderonas, eslavas... ¿Es esto un cuento? ¿Cabe mi vida en quinientas palabras?

¿Basta con desdibujar los rasgos del narrador y dotarle de características diferentes de las mías para eliminar en el lector toda suspicacia acerca del carácter ficcional del texto? Y al revés: ¿bastaría, para convencerlo de que estoy escribiendo sobre mí, con dotarlo de rasgos similares a los míos y sustituir el tono artificioso por un estilo más directo?

La respuesta en los dos casos es la misma: no.

Como autor, he comprobado en diversas ocasiones que ficciones mías ajenas a mi experiencia vital han sido tomadas por algunos lectores como total o parcialmente autobiográficas. De igual modo, he comprobado que decir de un texto que guarda fidelidad con la realidad no garantiza que vaya a ser leído así siempre. El lector, todos los lectores, son suspicaces y, aunque de entrada acepten las reglas del juego propuesto, a menudo están atentos a detectar la más mínima contradicción, y en no pocas ocasiones son sus propios prejuicios los que los llevan a equivocarse. Cuando tienen entre manos un texto abiertamente autobiográfico, van al acecho de posibles invenciones. Cuando es una ficción, intentan descubrir el sustrato autobiográfico. No es malo que exista esa desconfianza. También yo como lector actúo así en ocasiones con los textos de otros.

Aspiración del escritor ha de ser no dejar fisuras en su obra, que todo esté trabado a conciencia, que el lector no disponga de amarres donde anclar su suspicacia. Eso es lo deseable, lo que todo escritor debiera intentar al margen de cuál sea la procedencia del material sobre el que escribe. Si se trata, por ejemplo, de una novela, aunque el sustrato real provenga de su propia vida, si sembrar la duda, jugar a la confusión, no figuraba entre sus intenciones, el material biográfico debiera resultar invisible para el indiscreto lector.

Y, sin embargo, por bien que el escritor haga su trabajo, no hay modo de evitar que el lector tome por autobiográfico un texto de

ficción si ese es su empeño; ni lo contrario: que vea exageraciones e invenciones donde solo hay un retrato sincero de vivencias propias.

Ambos extremos son equidistantes, pero sus efectos solo son adversos en el segundo. La sospecha de que lo escrito en una ficción tiene bases reales, si no es cierto y el autor no ha fomentado deliberadamente esa ambigüedad, es molesta; a nadie le gusta. No obstante, si aceptamos que la ficción consiste en hacer real lo irreal, incluso podríamos considerarlo un éxito. Aunque sea por caminos imprevistos, aunque consideremos que con ello nuestra reputación se resiente, el hecho de que una ficción se tome por verdadera significa que nuestro objetivo se ha cumplido. Para lo contrario, en cambio, no existen los paliativos. Si convenimos en que la no ficción es hacer real lo real, provocar la sensación de que hemos inventado, de que exageramos o manipulamos, entraña un fracaso rotundo.

En 2010 publiqué un libro autobiográfico titulado *Tiempo de vida.* Se trata de un libro de duelo, escrito tras la muerte de mi padre, en el que, además de dar cuenta de mi dolor ante su desaparición, traté de reflejar las mutaciones del vínculo entre nosotros desde mis primeros recuerdos hasta su enfermedad y muerte. Es decir, no como una foto fija, la dejada por su ausencia definitiva, sino como una sustancia viva en la que quedaran reflejadas las distintas fases por las que atravesamos, los agrios conflictos que nos enfrentaron y el hilo de amor que, a pesar de todo, nunca se quebró y nos permitió, antes de la reconciliación, no perdernos definitivamente el uno al otro. El motivo que me decidió a escribir sobre algo tan íntimo no fue ajustar cuentas ni superar el duelo ni cerrar heridas. Las heridas estaban cerradas y el dolor por su muerte, como en el propio libro digo, perdurará siempre. Mi motivación fue de orden literario –la convicción de que nuestra peripecia constituía una buena historia–, y el modo de afrontar el reto también lo fue. Aunque el material provenía de la realidad y mi propósito era el de ser veraz, tuve que construir el relato, poner en pie la representación, y, al igual que un escritor de ficción, tomar las decisiones adecuadas en beneficio del texto. Tras varios comienzos fallidos, convencido de que, por su desarrollo dramático, la historia tenía implícita de por sí una estructura novelesca, me propuse respetarla. La voz narradora sería la mía y el orden de los recuerdos, para evitar jerarquizarlos, se adecuaría a la cronología. Consciente, no obstante, de que no bastaba con ser fiel al recuerdo, pues la memoria no es objetiva, tomé una serie de decisiones en orden a reforzar mi propósito. Una importante, a la hora de construir la voz, fue renunciar a todo bellismo literario, perseguir un estilo despojado, desnudo. Quería que se me viera a mí, no al escritor. Resolví más cuestiones. Separar las partes narrativas de las reflexivas, alternándolas en tramos diferenciados para que lo factual apareciera en lo posible

incontaminado, o limitar el número de páginas, de manera que la contención contribuyera a dejar a un lado lo superfluo, fueron algunas. Ninguna entrañaba manipular o callar. Todas implicaban apuntalar la objetividad radical que perseguía, y una de las principales consistió en ser implacable conmigo mismo, no ocultar mis faltas aunque el retrato resultante no me favoreciera. Mi objetivo era eliminar la suspicacia del lector, que creyera mi historia.

Entonces, hice un descubrimiento completamente nuevo para mí. Como novelista, sabía que la ficción necesita crear una ilusión de realidad con el objetivo de que la representación que se da en ella resulte verosímil. El modo de lograrlo, como he señalado, es por medio de la coherencia interna. Incluso la literatura fantástica necesita esa coherencia. Como lector, conocía que no basta con ser veraz para resultar verosímil. Lo que no sospechaba antes de enfrentarme al relato sobre mi padre era que, para conseguir la coherencia necesaria y plasmar del mejor modo la realidad, no siempre hay que ser ni riguroso ni exhaustivo con ella.

No tiene sentido referir pormenorizadamente de qué modo llegué a esa conclusión. Me obligaría a desmenuzar ciertas intimidades que en mi libro sobrevuelo sin detenerme, y me extendería en minucias. Basta un resumen. En los innumerables desencuentros y distanciamientos por los que pasamos mi padre y yo a lo largo de nuestra relación intervino una tercera persona, a la que en el libro me refiero como «la amiga que mi padre conoció en Brasil», que velaba por sus propios intereses y para la cual no era una prioridad que nos reconciliáramos. Hizo cuanto pudo por distanciarnos, y lo hizo de una forma tan grosera, tan pertinaz y tan prolongada, que si lo hubiera descrito en toda su hondura, mi relato habría parecido un ajuste de cuentas. Tuve, por eso, que edulcorar mi experiencia para resultar convincente, callar algunos aspectos que habrían ensuciado el resultado final arrojando sobre mis intenciones una sombra de sospecha. En definitiva, descubrí que para hacer creíble la realidad a veces se necesita aminorarla, pervertirla, reducirla.

Mi conclusión es que la realidad en algunas ocasiones no resulta creíble por sí misma y, sin llegar a traicionarla, se hace imprescindible modificarla para lograr esa proporción de los elementos argumentales sin la cual, al igual que la ficción, tampoco el relato de hechos reales funciona. Lo cual revela una vez más la profunda intimidad que existe entre el relato ficcional y el relato de hechos reales. No solo son parecidas las armas de que se sirve el escritor, las exigencias a las que se somete y las decisiones que enfrenta; igualmente lo son los elementos sobre los que el lector construye su juicio.

Un inciso a cuenta de la ambigüedad. Como ya he señalado en otro lugar, gran parte de la narrativa contemporánea disuelve la separación

entre realidad e invención. Para algunos es un asunto novedoso, cuando lo cierto es que la mezcla de ambos territorios se remonta al origen mismo de la literatura, al mito. Por otra parte, introducir elementos reales en una relación de hechos ficticios es una vieja artimaña de novelista que contribuye a potenciar el efecto de realidad. Ni siquiera es nuevo hacer el juego explícito, traerlo al primer plano. Y tampoco lo es que el catalizador sea un narrador que deliberadamente se confunde con la figura del propio autor. La autoficción, como la metaficción, son etiquetas modernas que definen fenómenos antiguos. Fomentar la ambigüedad, el equívoco, no solo es legítimo sino que constituye la esencia de la literatura. El único límite que debe establecerse es el de permitir que el lector, si lo quiere, pueda diferenciar dónde confluyen y se bifurcan realidad y ficción.

Pero esa es otra cuestión. He titulado este texto «Hacer real lo real» y quiero terminar de desarrollar el tema.

Si excluimos las fórmulas mixtas y nos atenemos a lo convencional, la ficción se ocupa de hacer real lo irreal y la no ficción de hacer real lo real. La una trataría de hacer pasar por real una ilusión y la otra de conseguir que lo que ya es real lo parezca. La tarea del escritor en ambos casos es muy similar, y sus armas, parejas. Un relato es una representación, y poner en pie esa representación sin que nada rechine es tan difícil en un caso como en el otro. Los despistes están vedados, cada elemento debe adecuarse a la intención, aspirar con el resto al máximo equilibrio y coherencia. El reto común es hacer al lector olvidar que el texto en cuestión es un artificio, obligarlo a mantener, con las menores fisuras, el pacto inicial.

Universidad Internacional Menéndez Pelayo,
verano de 2011

AGRADECIMIENTOS

No siempre recuerdo quién me encargó cada texto reunido en *Algún día seré recuerdo*. Agradezco a todos la confianza, especialmente a quienes reincidieron. También a Juby, donde esté, que me pidió mi preferido. A Javier y Andrés, los primeros lectores. Y a Isabel Obiols, mi editora, sin cuya valiosa ayuda este libro habría sido peor.

[←1]

Kurt Schwitters, IVAM. Centro Julio González, Valencia, 1995, traducción de Elisa Renau y Santiago Sanz.

[←2]

Fred Uhlman, *Brilla el sol en París*, Ediciones del Bronce, Barcelona, 2000, traducción de Elena Benarroch.

[←3]
Traducción de Elisa Renau y Santiago Sanz.

[←1]

Henri Matisse, *Escritos y consideraciones sobre el arte*, Paidós, Barcelona 2010, traducción de Mercedes Casanova.

[←1]

Darío Villalba, «Juan Giralt maestro», en *Juan Giralt*, Caja de Asturias, Gijón, 1997.

[←2]

Pintura alemana del siglo xx, Fundación Caja Madrid, Madrid, 1997, traducción de Elba López Oelzer.

[←1]

Henry James, *El futuro de la novela*, Taurus, Madrid, 1975, traducción de Roberto Yahni.

[←2]

Lionel Trilling, *El yo antagónico*, Taurus, Madrid, 1974, traducción de Alicia Bleiberg Muñiz.

[←3]

Vladimir Nabokov, *Curso de literatura rusa*, Ediciones B, Barcelona, 1984, traducción de María Luisa Balseiro.

[←4]

V. S. Pritchett, *El viaje literario*, Fondo de Cultura Económica, México, 2011, traducción de Ramón García.

[←5]

Thomas Mann, *Ensayos sobre música, teatro y literatura*, Alba Editorial, Madrid, 2002, traducción de Genoveva Dieterich.

[←6]

Italo Calvino, *¿Por qué leer a los clásicos?*, Tusquets, Barcelona, 1992, traducción de Aurora Bernárdez.

[←7]

Harold Bloom, *El canon occidental*, Anagrama, Barcelona, 1994, traducción de Damián Alou.

[←8]

Isaiah Berlin, *El erizo y el zorro*, Península, Barcelona, 2016, traducción de Carles Andreu.

[←9]

E. M. Forster, *Aspectos de la novela*, Debate, Madrid, 2003, traducción de Guillermo Lorenzo.

[←1]

Bioy Casares a la hora de escribir, Esther Cross y Félix della Paolera, Tusquets, Barcelona, 1988.

[←2]

Walter Benjamin, *Obra completa*, libro II, vol. 2, Abada Editores, Madrid, 2007, traducción de J. Navarro Pérez.

[←3]

Lev S. Vygotsky, *Psicología del arte*, Paidós, Barcelona, 2006, traducción de Carles Roche.

[←1]

G. K. Chesterton, *Charles Dickens*, Pre-Textos, Valencia, 1995, traducción de Emilio Gómez Orbaneja.

[←1]

Claudio Magris, *El anillo de Clarisse. Tradición y nihilismo en la literatura moderna*, Península, Barcelona, 1993, traducción de Pilar Estelrich.

[←1]

Emmanuel Carrère, *El adversario*, Anagrama, Barcelona, 2000, traducción de Jaime Zulaika.

[←1]

Albert Camus, *El verano*, Alianza Cien, Madrid, 1996, traducción de Luis Echávarri.

[←1]

Max Frisch, *Montauk*, Seix Barral, Barcelona, 2006, traducción de Fernando Aramburu.

[←2]

Georges Perec, *W o el recuerdo de la infancia*, Menoscuarto, Palencia, 2014, traducción de Alberto Clavería Ibáñez.

[←1]

Massimo Recalcati, *El complejo de Telémaco*, Anagrama, Barcelona, 2014, traducción de Carlos Gumpert.

[←2]
Renato Cisneros, *La distancia que nos separa*, Planeta, Barcelona, 2017.

[←3]

Hisham Matar, *El regreso*, Salamandra, Barcelona, 2017, traducción de Javier Guerrero.

[←1]

Siri Hustvedt, *Madres, padres y demás: Apuntes sobre mi familia real y literaria*, Seix Barral, Barcelona, 2022, traducción de Aurora Echevarría.

[←1]

J. M. Coetzee, *Mecanismos internos*, Literatura Random House, Barcelona, 2009, traducción de Eduardo Hojman.

[←2]
Juan Villoro, *De eso se trata*, Anagrama, Barcelona, 2008.

[←3]
Javier Cercas, *Relatos reales*, Tusquets, Barcelona, 2001.

[←1]

Samuel Luiz Muñiz fue asesinado a golpes por una turbamulta en las inmediaciones de una discoteca en La Coruña el 3 de julio de 2021. *(N. del A.)*

Edición en formato digital: abril de 2023

© imagen de cubierta, collage de Sean Mackaoui a partir de «Marcos Giralt y su hijo, 2012», © Xurxo Lobato, VEGAP

© Marcos Giralt Torrente , 2023

© EDITORIAL ANAGRAMA, S.A., 2023
Pau Claris 172, Principal 2ª
08037 Barcelona

ISBN: 978-84-339-1844-4

Composición digital: www.acatia.es

anagrama@anagrama-ed.es
www.anagrama-ed.es